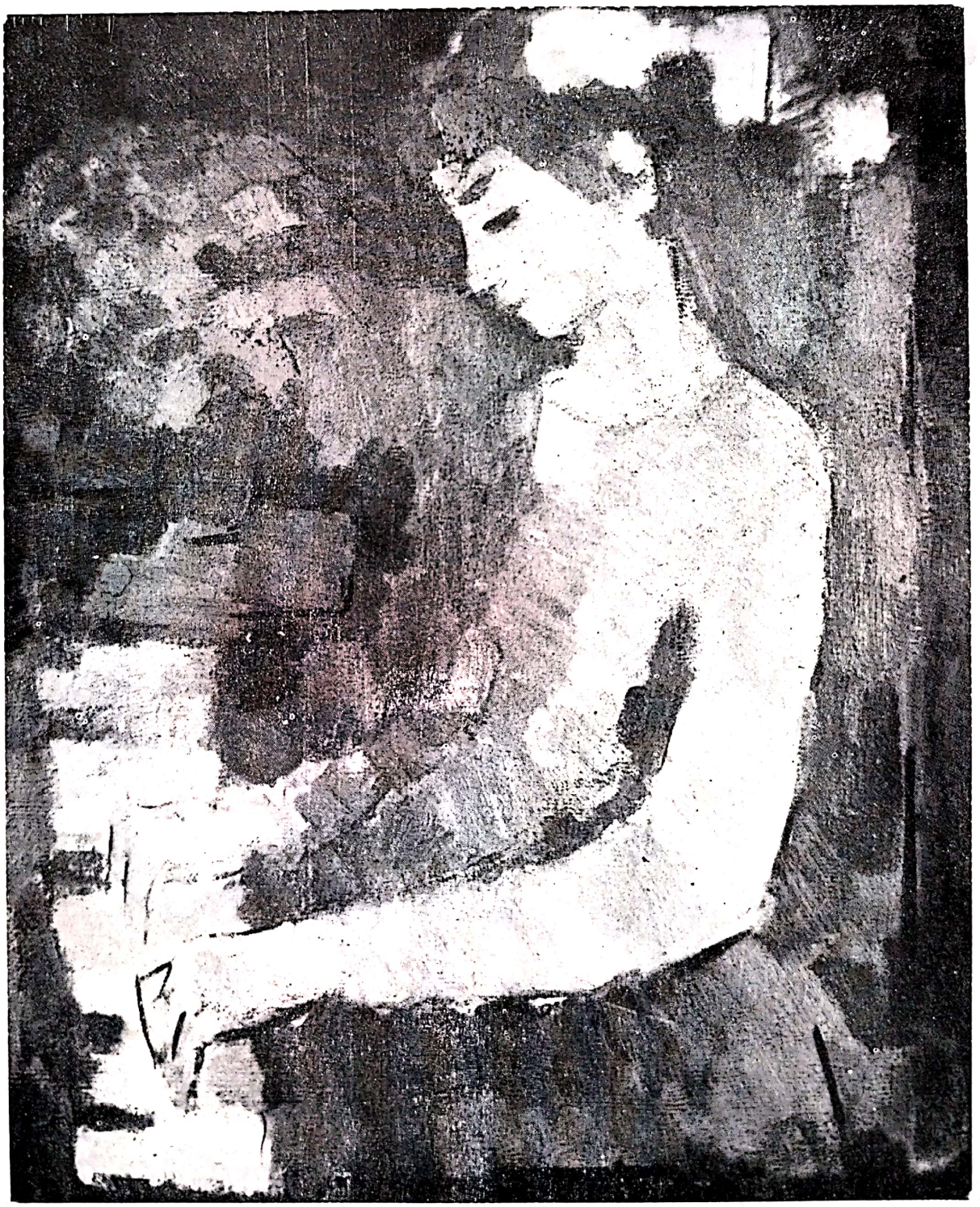
5

MAI 1989

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE



Scanned with OKEN Scanner

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

ANUL XXXIX NR. 5 (450) MAI 1989

Sub semnul muncii şi al unităţii depline

Poporul, ţara întreagă au sărbătorit ziua de 1 Mai într-o atmosferă de puternică însufleţire şi entuziasm, de deplină angajare patriotică, sub semnul muncii şi al unităţii de nezdruncinat în jurul partidului, al secretarului său general, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, pentru înfăptuirea exemplară a programului de dezvoltare economico-socială a patriei, cu hotărîrea fermă de a înscrie noi succese în întîmpinarea celei de-a 45-a aniversări a revoluţiei de eliberare socială şi naţională, antifascistă şi antiimperialistă de la 23 August 1944 şi a Congresului al XIV-lea al Partidului Comunist Român.

Sărbătorirea zilei de 1 Mai a fost strălucit încununată de împlinirea a o sută de ani de la declararea întîiului de Mai ca zi a solidarităţii internaţionale a celor ce muncesc şi de aniversarea a 50 de ani de la marea demonstraţie patriotică, antifascistă şi antiimperialistă de la 1 Mai 1939, în organizarea şi desfăşurarea căreia o contribuţie hotărîtoare, determinantă au avut-o eminenţii militanţi comunişti şi patrioţi înflăcăraţi, iluştrii conducători politici revoluţionari ai naţiunii noastre socialiste, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, tovarăşa Elena Ceauşescu.

Prin manifestări politice de anvergură, prin remarcabile fapte şi realizări, oamenii muncii, întregul popor au cinstit aceste evenimente, evocînd glorioasele tradiţii revoluţionare ale clasei noastre muncitoare, rolul fundamental al Partidului Comunist Român, al secretarului său general, preşedintele ţării, în opera eroică de edificare a socialismului şi comunismului în România.

Cu prilejul acestor momente aniversare deosebite şi al sărbătoririi zilei de 1 Mai, tovarăşul Nicolae Ceauşescu şi tovarăşa Elena Ceauşescu au participat la adunarea festivă şi la deschiderea Expoziţiei omagiale fotodocumentare şi de carte organizate în Capitală în semn de aleasă cinstire, de nepărmurită preţuire şi recunoştinţă pe care poporul român le nutreşte pentru conducătorul iubit al partidului şi al ţării, pentru eroica sa activitate desfăşurată de aproape şase decenii în apărarea intereselor vitale ale naţiunii, pentru dreptate, libertate, pentru triumful cauzei socialismului, păcii şi colaborării internaţionale. Un cald omagiu a fost adus tovarăşei Elena Ceauşescu pentru prodigioasa activitate revoluţionară, pentru deosebita sa contribuţie la elaborarea şi transpunerea în viaţă a politicii partidului şi statului nostru, la înflorirea ştiinţei, învăţămîntului şi culturii, la creşterea necontenită a prestigiului României în lume.

Evocarea luminoaselor pagini înscrise în istoria ţării de marea demonstraţie patriotică, antifascistă şi antirăzboinică de la 1 Mai 1939 — după cum s-a relevat la adunarea festivă din capitală — a evidenţiat profunda semnificaţie a evenimentelor de acum cinci decenii în conştiinţa naţiunii noastre şi în opinia publică internaţională, ele constituind prima mişcare puternică din Europa acelor ani. La 1 Mai 1939 s-a reliefat cu pregnanţă forţa de acţiune a partidului nostru comunist, capacitatea sa politico-organizatorică, larga adeziune pe care o întruneau chemările sale înflăcărate şi încrederea de care se bucura în rîndurile clasei muncitoare, ale poporului. Documentele, amintirile celor care l-au cunoscut pun în lumină adevărul istoric că tovarăşul Nicolae Ceauşescu s-a manifestat activ ca militant consecvent pentru acţiunea unită a clasei muncitoare, a luptat cu dîrzenie, cu o mare perseverenţă pentru înfăptuirea Frontului Unic Muncitoresc, condiţie esenţială a coalizării tuturor forţelor patriotice şi progresiste în apărarea democraţiei, independenţei şi integrităţii României. Epopeea revoluţionară de la 1 Mai 1939 — simbol al unităţii şi eroismului muncitoresc — a dat o vie expresie spiritului militant, înaltei capacităţi organizatorice, experienţei politice dovedite de conducătorul revoluţionar ce-l prefigura pe ctitorul de epocă nouă, fondatorul României socialiste moderne, tovarăşul Nicolae Ceauşescu. În pregătirea evenimentelor de acum cinci decenii o deosebită activitate a desfăşurat tovarăşa Elena Ceauşescu care animată de înflăcărat patos revoluţionar şi patriotic, de nemărginit devotament faţă de cauza clasei muncitoare şi a poporului, şi-a adus o contribuţie hotărîtoare la mobilizarea tineretului, a maselor largi în lupta pentru libertate socială şi naţională. În cadrul partidului, în rîndurile maselor populare a crescut prestigiul politic al tovarăşului Nicolae Ceauşescu, al tovarăşei Elena Ceauşescu, datorită modului exemplar în care au acţionat în pregătirea şi desfăşurarea marii manifestaţii patriotice de la 1 Mai 1939, ce a făcut să răsune în Europa, în întreaga lume, voinţa de pace şi libertate a poporului român, de a apăra independenţa

Scanned with OKEN Scanner

și integritatea țării, de a fi stăpîn în propria țară pe propriul destin, de a edifica pe pămîntul României o societate mai bună și mai dreaptă, socialismul și comunismul.

Omagiind activitatea revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu, strălucit exemplu de luptă și muncă pentru socialism, independența și înflorirea patriei, poporul român omagiază partidul său comunist și, totodată, un glorios trecut al marilor bătălii de clasă, prezentul împlinirilor socialiste, viitorul nimbat de zorii comunismului, visul de aur al întregii omeniri.

Partidul Comunist Român — de la a cărui întemeiere sărbătorim 68 de ani — s-a afirmat, de la început, ca demn continuator al celor mai bune tradiții ale poporului, al luptei partidului politic al clasei muncitoare, creat în 1893, ca încercat conducător al întregii națiuni pe care a mobilizat-o la luptă împotriva fascismului, a războiului, împotriva exploatării și asupririi de orice fel, pentru împlinirea idealurilor vitale de dreptate socială și națională, pentru făurirea unei noi orînduiri sociale. Memorabila acțiune revoluționară de acum 50 de ani din București, ca și manifestațiile muncitorești patriotice desfășurate în peste 80 de localități ale țării au pus puternic în lumină ideile programatice fundamentale ale Partidului Comunist Român, rolul clasei muncitoare ca forță principală a societății, potențialul revoluționar al maselor largi populare demonstrate cu vigoare în anii grei ce au urmat. Partidului nostru comunist i-a revenit misiunea istorică de a crea împotriva fascismului și războiului un consens național care a dus la victoria crucială de la 23 August 1944, la inaugurarea unei noi etape în îndelungata existență a României, epocă în care libertatea, suveranitatea, pacea, reprezintă cuceriri vitale, idealuri supreme ale poporului nostru.

Acum, la împlinirea a 112 ani de la proclamarea independenței de stat a României și a 44 de ani de la victoria popoarelor împotriva fascismului, poporul român sărbătorește la 9 Mai — Ziua Independenței, Ziua Victoriei — cu mîndria de a fi adăugat în perioada de edificare socialistă a patriei noi temeiuri independenței și suveranității naționale. Epopeea construirii unei noi Românii, a făuririi pe pămîntul românesc a celei mai bune și mai drepte orînduiri a așezat în reflectoarele istoriei, pe podiumul cel mai înalt, gloriosul Partid Comunist Român, stegarul neînfricat și biruitor al luptei poporului, forța politică ce a știut să conceapă și să transpună în viață planurile și programele de renaștere a țării, de ascensiune continuă și înflorirea multilaterală a patriei noastre. Scrutînd drumul străbătut în acești ani, poporul român este conștient de adevărul că cele mai măreți împliniri din întreaga sa istorie au fost dobîndite în răstimpul de după Congresul al IX-lea al partidului, în glorioasa „Epocă Nicolae Ceaușescu".

Înscris cu litere de aur în istoria României, Congresul al IX-lea al partidului, spiritul său înnoitor, revoluționar, aplicarea creatoare a principiilor socialismului la propriile realități și-au pus pecetea pe dezvoltarea în ritmuri înalte a țării, au generat uriașe transformări în toate domeniile vieții economice, social-politice, științifice și culturale, au stimulat o operă constructivă de o ampolare fără precedent. Prin punerea în lucrare a celor mai cutezătoare programe de dezvoltare ecomonico-socială din întreaga existență a patriei, s-au asigurat creșterea puternică a forțelor de producție, sporirea neîntreruptă a avuției naționale, a puterii economice a țării, dobîndirea unui imens prestigiu pe arena mondială — toate acestea constituind solide temelii ale întăririi și consolidării necontenite a independenței și suveranității României. Ilustrare a vitalității și caracterului sănătos al economiei naționale, rod al muncii pline de abnegație și dăruire a întregului nostru popor, rambursarea integrală, la începutul acestei primăveri, a datoriei externe a țării, a consacrat deplina independență economică și politică a României. Această măreață victorie conferă o nouă strălucire tradițiilor îndelungate ale luptei poporului pentru a fi stăpîn demn în propria sa țară și care deschide, deopotrivă, noi orizonturi muncii și vieții întregii națiuni.

Omagiind Partidul Comunist Român, sub conducerea căruia a obținut cele mai de seamă cuceriri în opera istorică de edificare socialistă a patriei, omagiindu-l pe marele său conducător, tovarășul Nicolae Ceaușescu, întregul popor se angajează să-și dedice în continuare puterea de muncă și capacitatea de creație înfloririi pămîntului românesc, gloriei și măreției României, înălțării ei pe trepte superioare de progres și civilizație.

În această ambianță de angajare fermă și intensă activitate creatoare, poporul român este hotărît să transpună în viață orientările de inestimabilă valoare, de înaltă cutezanță și profund realism ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, privind căile de dezvoltare a României în ultimul deceniu al acestui mileniu și în perspectiva începutului mileniului trei, pentru a întîmpina cu măreție realizări și împliniri cea de-a 45-a aniversare a revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă de la 23 August și Congresul al XIV-lea al Partidului Comunist Român — Congresul victoriei socialiste, al independenței depline a țării noastre.

Constantin Victor CIOCAN

Scanned with OKEN Scanner

DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR

NOTE

Între 27 februarie — 1 martie 1989 la Botoşani a avut loc Concursul de interpretare interjudeţean de muzică uşoară „Voci de primăvară"; în juriu a fost prezent compozitorul Marcel Dragomir ● În luna martie 1989 s-au desfăşurat în Capitală etapele pe sectoare a Festivalului Naţional „Cîntarea României", ediţia a VII-a, astfel: la 2—3 martie la sectorul 6, la Clubul I.C.T.B.; — în juriu au participat compozitorul Vasile Timiş şi muzicologul Gabriel Tomescu; la 7 şi 9 martie la sectorul 1, la Regionala C.F.R. şi Modern Club — în juriu au participat compozitorul Mircea Neagu şi muzicologul Anca Andriescu; la 14 şi 17 martie la Şcoala de muzică Avrig şi Casa de Cultură „Mihai Eminescu" pentru formaţiile artistice ale sectorului 2: au fost prezenţi în juriu compozitorul Constantin Romaşcanu şi muzicologul Cristina Sîrbu; la 27 martie, la sectorul 3, la Clubul „23 August": în juriu, compozitorii Alex. Petrescu şi Petru Stoianov şi muzicologul Carmen Stoianov. Compozitorul Dan Bălan a luat parte la buna organizare a desfăşurării participării formaţiilor de amatori în toate cele 6 sectoare ale Capitalei ● La 25—28 martie, la Piteşti, pentru faza judeţeană a formaţiilor corale a fost prezent în juriu Constantin Romaşcanu. ● Uniunea Asociaţiilor Studenţeşti din România a solicitat compozitorii noştri în juriile etapelor finale a celei de a XVIII-a ediţii a Festivalului Artei şi Creaţiei Studenţeşti, astfel: la 17—19 martie la Tg. Mureş — secţiunea muzică uşoară; au participat compozitorii Anton Şuteu, Cornel Fugaru, Octav Firulescu, Nicolae Coman şi Virgil Popescu. La 24—26 martie la Cluj-Napoca — secţiunea brigăzii artistice şi de estradă, a participat compozitorul Horia Moculescu. La 31 martie — 2 aprilie la Constanţa a avut loc manifestarea „Steaua Litoralului" — concurs interjudeţean de interpretare muzică uşoară şi populară — în juriu compozitorul Horia Moculescu ● La 9 martie, la magazinul „Muzica" — Casa de discuri ELECTRECORD a lansat mapa de discuri pe versuri de Mihai Eminescu — prezentare George Sbârcea.

A. V.

Noi lucrări la Birourile secţiilor

Secţia de muzică simfonică şi de cameră

Lucrări simfonice: Wilhelm Berger — *Simfonia a XVIII-a* dedicată aniversării centenarului Ateneului Român ● *Lucrări concertante* — Dana Teodorescu — *Concert pentru trompetă şi orchestră* ● *Lucrări camerale:* Vasile Herman — *Intermezzo pentru violină şi harpă* şi *Monofonie 2 pentru oboi solo* ● Ştefan Niculescu — *„Monofonie"* — *Sonată pentru fagot solo* ● Wilhelm Berger — *7 piese antifonale pentru cvartet de coarde şi orgă* şi *7 piese antifonale pentru orgă şi cvartet de coarde* ● Vasile Timiş — *4 piese caracteristice pentru cvintet de alămuri şi percuţie* ● Cornel Ţăranu — *Ofrande III pentru 4 flauţi. percuţie şi pian* ● Adrian Nichiteanu — *Cinci preludii pentru pian* ● Ioan Dobrinescu — *Trio pentru flaut, clarinet, fagot* ● Adalbert Winkler — *Divertisment pentru cvintet de alamă şi percuţie.*

E. R.

Secţia corală

Laurenţiu Profeta — *De o sută de ori unu mai* — v. Harry Negrin ● Valenţiu Grigorescu — *Unu mai muncitoresc* — v. M. Block ● Emil Lerescu — *Slăvită zi de-ntîi mai* — v. Ion Socol; — *Tinereţe fruntea sus* — v. Eugen Frunză; — *Studenţie ani de vis* — v. Tiberiu Utan ● C-tin Arvinte — *Întîiul mai, al primăverii prag* — v. Vlaicu Bârna ● Radu Paladi — *Un cîntec din armindeni* — v. C. V. Tudor; — *Glorie oamnilor muncii* — v. C-tin Cârjan ● Aurel Giroveanu — *Pentru popor cu tot poporul* — v. M. Block ● Cristian Brâncuşi — *Din străbunul dor* — v. Nicolae Coman ● Dan Mizrahy — *Un cînt de iubire* v. M. Block ● Ion Crişan — *Nocturnă eminesciană* — v. Mihai Eminescu; — *Ai ţării sîntem* — v. Haralambie Tugui ● Costică Andrei — *Vatră de glorii şi dor* — v. Ion Socol ● Adalbert Winkler — *Porţile luminii* — v. Nichita Stănescu ● Gh. Bazavan — *Vîrsta împlinirii* — v. Viorel Cozma. ● Dan Voiculescu — *La steaua...* — v. Mihai Eminescu. ● Zaharia Popescu — *Conducător şi patrie sînt una* — v. George Coandă ● C-tin Popovici — *Un partid, o ţară, un popor* — v. Vasile Groza.

★

LUCRĂRI PREMIATE LA CONCURSUL DE CÎNTECE MUNCITOREŞTI, PATRIOTICE ŞI REVOLUŢIONARE — ediţia a V-a organizat de U.G.S.R.

Vasile V. Vasilache — *Să facem România ca o floare* v. Angel Grigoriu — *Cîntecul petrochimiştilor* v. Dem. Diaconescu — Premiul I

Mircea Stan — *Omagiu* (Ceauşescu — România) — Premiul II

Sergiu Sarchizov — *Toţi pentru pace, pace pentru toţi* v. Mircea Block — Premiul III

Valentin Gruescu — *Meşter faur* şi *Geometrii de Cristal* v. Dana Carmen Filotti — *Izvor de bucurii* v. Vasile Groza — Premiul Uniunii compozitorilor

Marin Constantin — *Ţara păcii — România* v. Radu Cârneci — Premiul C.C.E.S.

Mircea Neagu — *Bravi oţelari* v. Viorel Cozma — Premiul „Rapsodiei Române"

Mircea Bădulescu — *Imn mecanizatorilor* v. Traian Iancu — Premiul gazetei „Munca"

Claudiu Negulescu — *Pînză de lumină* v. Ion Socol — Premiul „Rapsodiei Române"

Daniela Mitu Cojocaru — *Ctitorul* v. C. V. Tudor — menţiune

Sorin Vînătoru — *Sîntem o cetate* v. Vasile Filip — menţiune

Mircea Trandafir — *Pămînt iubit — România* v. Vasile Speranţa — menţiune

Ion Dobrinescu — *Ţara cîntec de iubire* v. Ion Segărceanu — menţiune

Secţia de muzică uşoară

Marius Ţeicu — *Flacăra nestinsei iubiri* — v. Teodora Popa Mazilu ● Dan Stoian — *Feţi-frumoşi holdelor* — v. D-tru Popescu Chiselet; — *Prin parcurile Capitalei* — piesă instr. ● Aurel Giroveanu — *De armindeni* — v. M. Block ● Camelia Dăscălescu — *Te voi iubi cu-aceiaşi dăruire;* — *Romanţe*

Scanned with OKEN Scanner

vechi, romanțe noi — ambele pe v. Mircea Block ; — *Din clipa-n care te-am văzut* — v. Roxana Popescu ● Ștefan Kardos — *Cu tine alături* — v. C-tin Cârjan ; — *Sînt îndrăgostit de Cosînzeana* — v. Aurel Felea ● Edmond Deda — *La teatrul nou* — v. George Mihalache ● Virgil Popescu — *Sub cerul țării mele ;* — *Cîntec de drumeție* — ambele pe v. Angel Grigoriu ● Florin Bogardo — *Balada pescărușilor albaștri* — v. Teodora Popa Mazilu ● Jolt Kerestely — *Unde-i iubirea noastră* — v. Nicolae Niță ; — *Fata din raze de lună* — v. Cornel Rusu ; — *Dă-mi cerul gîndurilor tale* — v. Dan V. Dumitriu ● Adalbert Winkler — *Melodie fără sfîrșit ;* — *În viltoarea dansului ;* — *Tempo '89* — toate trei, piese instr. ● D-tru Lupu — *Numai cîntecul meu ;* — *Tot ce gîndesc e românesc* — ambele pe v. de Viorela Filip ; — *Tînăr veac al țării* — v. Mala Bărbulescu ● Dan Mihai Goia — *Elegie* — romanță — v. Mihai Eminescu.

★

LUCRĂRI PREMIATE LA CONCURSUL DE CÎNTECE PATRIOTICE ȘI REVOLUȚIONARE EDIȚIA A V-a organizat de U.G.S.R. :

Ion Cristinoiu — *Țara muncii țara păcii* și *Alurom* ambele pe v. de M. Block — Premiul I

— *Mă recunoști că sînt român* — Premiul „Rapsodiei Române"

Henry Mălineanu — *Munca nu e doar o datorie* v. H. Mălineanu — Premiul II

Dan Stoian — *Din țara muncii* v. D-tru Popescu Chiselet — Premiul III

Petre Găluşanu — *Am cîntat și voi cînta* v. Mircea Block — Premiul III

Aurel Giroveanu — *Să trăiască ce iubim, să sporească ce muncim* v. Aurel Felea — Premiul U.C.

Camelia Dăscălescu — *Iubirea mea-i un zbor spre soare* v. Mircea Block — Premiul C.C.E.S.

Florentin Gheorghiu — *Al muncii anotimp* v. Ion Cozmei — mențiune

Florentin Gheorghiu — *Al muncii anotimp* v. Ion Tîrlea — mențiune

Secția de muzică pentru fanfară

Savel Horceag — *Suita „Glas de țară"* ● Gheorghe Vulpe — *Cîntați fanfare* ● Richard Bartzer — *Ritmuri noi* ● Ionel Croitoru — *Flori de cîntec românesc* ● Liviu Borlan — *Marșul minerilor maramureșeni* ● Traian Broască — *Fantezia mării* ● Gheorghe Țugui — *Armoniile primăverii.*

Secția de critică și muzicologie

Constantin Catrina — Studiul *George Barițiu și începuturile muzicii românești* ● Emilia Comișel — *Folclor din Hunedoara* ● Viorel Cosma — *Lexiconul Muzicieni din România", litera D* ● Tanța Diaconescu — *Studiul „Divertisment rustic" de Sabin Drăgoi* ● Elisabeta Dolinescu — *Călători străini despre muzica românească* ● Vasile Donose — *Sinteze estetice : Romantismul și experimentele estetice ale secolului XX* ● Clemansa Firca — Studiul *„Bibliografie și creativitate la George Enescu"* ● Clemansa Firca — Studiul *„Individualitate și consens istoric în Sonata op. 26 nr. 1 pentru violoncel și pian de George Enescu"* ● Vasile Iliuț — *De la Wagner la contemporani (vol. II)* ● Marin Marian — *Aspecte ,teme și probleme noi în etnomuzicologie* ● Titus Moisescu — Studiul *„Anton Pann, teoretician al muzicii de tradiție bizantină"* ● George Pascu și Melania Boțocan — *Popasuri în istoria muzicii* ● Iosif Sava și Zoe Dumitrescu Bușulenga — *Interferențe literar-muzicale în spațiul cultural românesc* ● Carmen Stoianov — *Funcționalitatea muzicii în basmul românesc* ● Ghizela Sulițeanu — Studiul *„Rădăcinile psiho-sociale ale creativității contemporane a copiilor"* ● Ghizela Sulițeanu — Studiul *„Despre o metodă a stratificării stilistice în studierea folclorului muzical. Aplicarea asupra folclorului muzical turc din România"* ● Ede Terenyi — *Armonia enesciană în perspectiva muzicii contemporane* ● Anatol Vieru — *De la moduri la timp. Introducere la „Palindroame muzicale"* ● Dan Voiculescu — Studiul *„Aspecte ale contrapunctului multiplu la J. S. Bach* ● Dan Voiculescu — Studiul *„Scrisul coral pentru copii și cerințele contemporaneității"* ● Ioana Ștefănescu — *O istorie a muzicii (vol. I)* — ● Petre Brâncuși — *Monumente ale culturii muzicale românești. vol. III.*

Scanned with OKEN Scanner

CONTINUITATE ȘI ÎNNOIRE ÎN CULTURA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Octavian Lazăr COSMA

Vitalitatea stilistică a unei culturi muzicale depinde, între altele, de schimbările pe care le prospectează și, în același timp, legitimează, oferind evoluției ipostaze determinante, conferind codului genetic sensuri inedite. Operînd asupra tuturor parametrilor, înnoirea devine factorul de perpeutare, aflată în directă relație cu atributele constituite în tradiție, pe care le neagă și, concomitent, le consacră, le omologhează, le înnobilează.

Realitatea muzicii românești confirmă aceste legități, sumar enunțate, etalînd un spectru în a cărui raze se redimensionează entități constante, într-o derulare ce implică, în permanență, conexiuni de esență endogenă și alogenă. Aceasta nu face decît să sublinieze, odată mai mult, forța de persuasiune a vectorului inițial, înzestrat cu un potențial atît de intens și pregnant, încît succesivele perturbații nu-i pot modifica personalitatea, în pofida multiplelor fenomene dezintegratoare care-l solicitau, ca și a anilor ce se scurgeau.

Operînd cu considerații pragmatice, descinzînd din înaltele sfere ale principiilor generale, vom sesiza existența în universul muzical a mai multor, să zicem, constelații, fiecare la rîndul ei, putîndu-și prezenta componentele. În planul muzicii, acestea permit semnalarea unor planuri intersectate, cu pluriforme aspecte, acționînd integru deși, numai interferările lor conduc la o individualitate artistică autonomă.

Ștefan Niculescu a apelat la noțiunea de „sintaxă", pentru a nomenclaturiza ipostazele stilistico-tehnice cu care se articulează muzica: melodie sau monodie, homofonie, polifonie și eterofonie. Dar numai în sfera monodiei acționează graiuri, lexice, care fac, în plan general, să se detașeze net zone, teritorii sonore, conducînd la stabilirea, la existența unor distincte structuri caracteristice pentru europeni, asiatici, africani, americani, australieni. Mai mult, în cadrul fiecăruia dintre acestea se produc certe diferențieri, în macro, bunăoară, în Africa, lumea sonoră arabă și lumea sonoră a negrilor, iar în micro, fiecare grup etnic și chiar tribal deține o limbă muzicală proprie. Ce decurge de aici, este lesne de înțeles, o neasemuită bogăție a muzicii, expresie limpede a firii și sensibilității raselor și popoarelor.

La nivelul muzicii orale, Europa prezintă un adevărat covor de stiluri, unele înfloritoare, cu o doză apreciabilă pe linia pregnanței și prospețimii, altele, părînd că dau semne de epuizare. Muzica românească atestă o viguroasă robustețe, originalitatea ei fiind o componentă structurală, stilul ei descinde dintr-un registru antic, cu puternice rădăcini în spațiul tracic, antrenînd conexiuni scitice și ilirice, a căror proprietăți afectaseră în substanță muzica întregului continent, ceea ce explică unele aproprieri, periferice, comparativ cu matca de forță ce definește trăsăturile sale dominante. Nu întîmplător, în problema aceasta s-au vehiculat, în decursul anilor, aserțiuni datorate unor personalități, semnalînd unele apropieri, influențe, care au stîrnie replici, fiind bănuiți, fie de necunoaștere, fie de subminare ale notei de originalitate, cînd, în realitate, se pleda pentru osmoza, pentru recunoașterea procesului inter-relațional ce acționează în fiecare moment al înaintării istorice, fără să afecteze matricea de bază, nimbul distinctiv al muzicii românești. Acesta se prezintă atît de puternic și cu un potențial atît de ridicat încît a oferit necontenit influențe.

În stratul folclorului se produc în permanență mutații, zicala, potrivit căreia, fiecare generație își are cîntecele sale, nu este lipsită de temei. Culegerile de melodii populare sînt probe evidente că repertoriul se schimbă cu repeziciune. Din sutele de exemplare adunate și tipărite de către D. Vulpian, cu mai bine de un secol în urmă, nu se mai cîntă nimic. Pitorești melodii notate de Anton Pann în *Spitalul amorului* au devenit eșantioane rarisime, utile în muzica programatică în conturarea ambianței de epocă sau pentru coloana sonoră a vreunui film istoric. Nici ceea ce colectase T. Brediceanu la începutul veacului nostru nu se mai cîntă decît arareori, rapsozii

Scanned with OKEN Scanner

satelor avînd alte preferințe. Prelucrările, în schimb, au o soartă mai bună.

Și totuși, muzica populară există, aceiași prin componentele sale stilistice, repere arheale, limbaj, dar alta, prin felul cum acestea apar dispuse și prin variantele ce se desprind din formulele tradiționale, gustul generațiilor contemporane proiectîndu-le diferit, păstrînd spiritul modelelor fundamentale.

Alături de acest puternic strat al muzicii orale s-a ridicat un altul, cel al muzicii profesioniste, care îl continuă pe cel dintîi, înaintînd în paralele, preluîndu-i reperele distinctive. Acesta prezintă în evoluția sa, un adevărat colier de inele ale generațiilor care s-au succedat, generații animate de idealul unei școli reprezentative, susținută prin partituri reprezentative, grefate pe trunchiul solid al artei folclorice, care continuă să emită cu aceiași intensitate, impulsuri stimulatoare pentru fantezia artistică, determinînd puternice conexiuni. Iată, așadar, un însemnat argument al continuității, stabilind, prin natura reperelor sale bogate, axe, pîrghii de confluență. Receptivi la sugestiile ambianței autohtone, inclusiv în plan muzical, compozitorii, proporțional cu talentul, măiestria și fantezia lor, au înzestrat patrimoniul artistic sonor cu o impresionantă galerie, în care elementul forte îl constituie tocmai angrenajul coloristic național, puternic interiorizat și sublimat. Avantajat de o atare zestre, de o asemenea experiență, tînărul compozitor român, pornind de la realitățile vieții contemporane, are la dispoziție un uriaș arsenal, o consistentă zonă de inspirație, din care nu trebuie omise straturile muzicii sătești, orășenești și bizantine, dispuse într-o mare varietate și bogăție, astfel că, premiza coeziunii stilistice, apare nu numai ca un factor favorizant, ci, și ca unul determinant.

Ascensiunea creației muzicale românești proiectează planuri de înaintare diferite, reprezentate și prin genuri predilecte, fiecare fiind ilustrată prin personalități de referință, care și-au impus stilul propriu, datorită modului înnoitor în care au știut să abordeze tematica și limbajul artistic.

Diversitatea muzicii românești provine însă și din modul ingenios în care a fost tratată substanța muzicii populare, devenită obiect de inspirație. Mărturie fiind, în acest sens, opțiunile în metoda valorificării sub forma de citare ; iar într-un plan mai evoluat, metoda recreerii, excelînd în această direcție George Enescu. Modelele oferite în decursul timpului au generat platforma de pe care compozitorii de azi au desăvîrșit-o, continuînd acțiunea de racordare, de filtrarea folclorului, mergînd pînă la ipostazele de abstractizare, ce favorizează demersuri inovatoare. Evident, acestea sînt situațiile proxime, ceea ce nu înseamnă că metodele mai des folosite, deci mai acreditate, nu se află în atenție, mergînd pînă la citare, prin mijlocirea celor mai savante și de ultimă modă procedee.

Fațetele înnoirii decurg, în cazurile cele mai fericite, tot din zestrea muzicii populare, oferind pînă și cele mai radicale formule și procedee, de bună seamă, nefiind străine, în această privință, sesizarea promptă a celor mai cutezătoare căutări din domeniul muzicii universale. Deasupra tuturor acestor sinuoase desfășurări, se înalță idealul de școală muzicală proprie culturii noastre, unind cele mai contrare, ca stil, individualități creatoare, ideal ce își menține nealterată substanța, făcînd să confere actualitate expresiei lui Constantin Brăiloiu : „Nu există o patrie a muzicii, dar există o muzică a patriei".

Așadar, o „muzică a patriei", o muzică românească, o muzică în care își află răsunet tot ce avem noi mai bun și mai nobil, mai propriu și mai uman, o muzică aptă să incite spiritele, să dinamizeze conștiințele, să mobilizeze mulțimile.

Pentru noi, cei ce ne-am asumat răspunderi în formarea profesioniștilor de azi și mîine, apare important să înțelegem, în întreg angrenajul său, fenomenul muzical românesc, să cunoaștem din interior personalitățile și valorile naționale, spre a fi deplin prezentate în procesul instructiv-educativ, căci nu ne poate fi indiferent viitorul artei sonore de la noi, avînd datoria de a-l conserva, ocroti și, nu în ultimul rînd, propaga. Iubirea de țară, iubirea de muzică românească apare ca un sentiment fără vîrstă, un sentiment moștenit de la înaintași, o flacără vie transmisă prin timp, de la generație la generație. În fond, iubirea, prețuirea și slujirea muzicii românești este ceva mai mult decît un sentiment, fiind o stare activă de conștiință, o îndatorire a fiecăruia în fața prezentului și a viitorului.

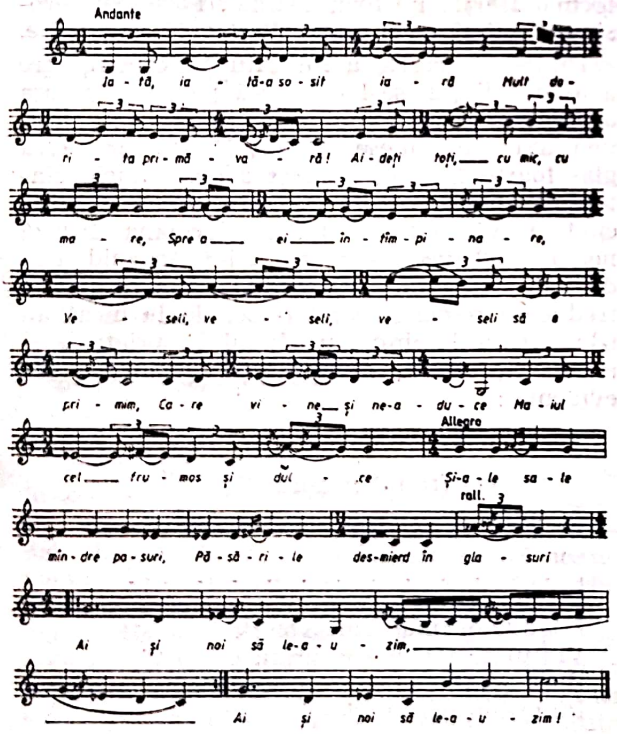
Scanned with OKEN Scanner

DIN ISTORIA UNOR CÎNTECE DE 1 MAI DIN ROMÂNIA

Eugenia CERNEA

Din timpuri străvechi, la mai multe popoare, ziua de 1 Mai a fost sărbătorită ca zi de reînviere a naturii. În folclorul nostru, sub denumirea de *Arminden* sau *Maial* era cunoscut obiceiul de 1 Mai de a se merge în grupuri la pădure, în parcuri, sau la „iarbă verde", unde aveau loc petreceri cîmpenești. Diverse categorii sociale sau de vîrstă sărbătoreau *Maialul* fiecare cu felul său de a se bucura, de a petrece, cu cîntecele și jocurile sale, cu arta sa specifică.

O veche atestare muzicală a sărbătoririi populare de 1 Mai o găsim în colecția lui Anton Pann [1], *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului,* a cărei primă ediție a apărut la 1850. Cîntecul care începe cu versurile *Iată, iată-a sosit iară* poartă adnotarea „De mine, G. Ucenescu, din predarea profesorului meu, d-nu A. Pann". G. Ucenescu include același cîntec în manuscrisul său, cu speficicarea „Poezia și melodia de subscrisul. Marș de Mai pentru școlari", iar la sfîrșitul versurilor menționează data de „Martie 1853", semnînd "G. Ucenescu, student al D. Anton Pann".

Dăm notația din manuscrisul Ucenescu [2].

Din versurile cîntecului deslușim imaginile unui *Maial* de acum aproape un veac și jumătate, așa cum îl concepea pedagogul G. Ucenescu pentru elevii săi.

„Iată, iată-a sosit iară,
Mult dorita primăvară!
Aideți toți, cu mic, cu mare,
Spre a ei întîmpinare,
Veseli, veseli so primim".

etc.

Versurile educative ale autorului nu sînt lipsite de trăsături ale concepției pașoptiste despre emanciparea socială prin cultură.

„Școala toate le preface,
Ea pe omul, om îl face.

. . . . . .

Și-l învață, ca să știe
Bun și social să fie.
Ea îi dă înțelepciune
Și-i insuflă isteciune
De-a trăi civilizat".

Iată și încheerea care amintește că *Maialul* este o sărbătoare de veche tradiție.

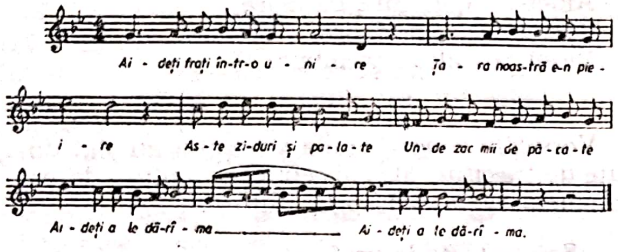
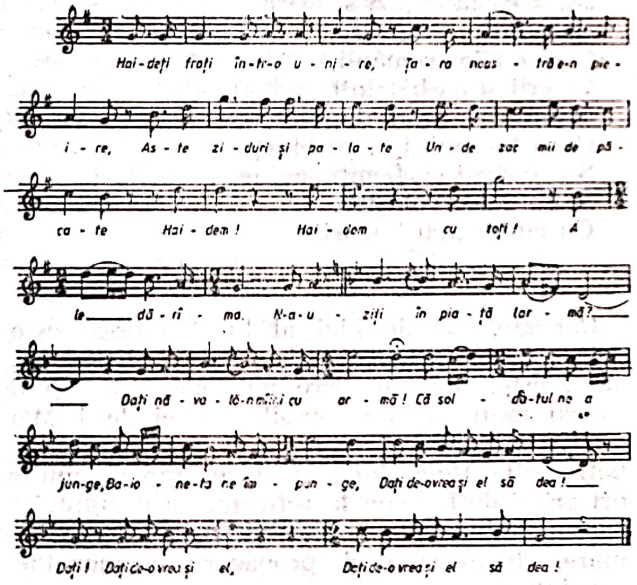
„Și această de-azi sărbare,
Una dintre cele rare,
Care o ador românii,
Tinerii și cu bătrînii.
Noi dar vă urăm deplin
Ca și la-anul, iar, cu bine,
S-o serbați cu frunți senine,
Și cu dulce voioșie".
Cu cîntări, cu bucurie

etc.

Dar cîntecul de Mai al lui Ucenescu este doar o verigă a lanțului de versiuni și variante ale acestei melodii, care ne sugerează faptul că, cu mult înaintea stabilirii zilei de 1 Mai ca zi de luptă revoluționară muncitorească, petrecerile *Maialului* la pădure erau de multe ori prilej de îndemn la reflectare a năzuințelor spre mai bine ale poporului, prilej de exprimare, de evocare și propagare a unor idei revoluționare.

Ne frapează primul rînd melodic al cîntecului, în care se află intonațiile de început ale *Marsiliezei,* ca și rîndurile melodice 6 și 7, în care se deslușesc, ceva mai vag, cîteva din intonațiile premergătoare refrenului său. Dacă în primul moment ne miră cum de au ajuns intonațiile *Marsiliezei* într-un cîntec ca *Maial* pentru școlari, descoperind că sursa melodică a acestui cîntec se află în *Marșul de la 1848* al lui Ioan Catina, găsim și răspunsul la întrebarea noastră.

Scanned with OKEN Scanner

În *manuscrisul Goiceanu* de la 1888, citat de Gh. Ciobanu[3], cu versurile lui Ioan Catina se află cea de a doua parte a melodiei de care ne ocupăm, ceea ce denotă că, transmiţîndu-se pe cale orală, prima parte a melodiei era uneori uitată. O variantă apropiată de aceasta se află în colecţia lui N. Severeanu-Buzău[4].
Dăm varianta din manuscrisul Goiceanu.

În volumul său, *Cîntecul revoluţionar şi patriotic românesc*[5], Mircea M. Ştefănescu, citîndu-l pe Gabriel Cocora[6] dă o varaintă melodică a *Marşului de la 1848* în întregime. Aflăm de aici că, în preajma semicentenarului revoluţiei de la 1848, tenorul bucureştean George S. Vasiliu a cercetat mai bine de trei ani satele din Muntenia şi Oltenia, pînă a găsit Marşul lui Ion Catina, l-a aranjat pentru voce şi pian şi, probabil, l-a cîntat într-unul din concertele omagiale, pentru ca apoi, la 1901, să-l publice.

În această variantă, primul rînd melodic este restrîns într-un ambitus de terţă şi doar sfera modală se mai desluşeşte din intonaţia *Marsiliezei*. Restul melodiei însă reprezintă o variantă apropiată a celei notate de C. Ucenescu pentru *Maial*. Nu ar fi exclus ca tenorul G. S. Vasiliu să fi evitat în mod conştient intonaţia *Marsiliezei* din primul rînd melodic, crezînd că ea a fost adoptată întîmplător, şi nu simbolic, cum este de presupus.

Aşadar, marşul lui Ioan Catina, bine cunoscut în anii aceia, transmis pe cale orală, a împrumutat prin pana lui G. Ucenescu un text de *Maial* care putea fi uşor înlocuit cu cel original, în condiţiile favorabile ale unor petreceri populare la pădure.

Se ştie că G. Ucenescu nu se afla la Bucureşti în anul 1848. În autobiografia sa, notează : „În 1848 am luat parte la Revoluţie ca Unter Ofiţer — în tinerii voluntari sub căpitanul Grigore Pantazi"[7]. Ataşamentul său la ideile revoluţionare sînt deci neîndoielnice. Evident, Anton Pann cunoştea *Marşul de la 1848* al lui Ioan Catina, căci „din predarea profesorului" a notat-o G. Ucenescu. Probabil versurile îi aparţin protopsaltului braşovean.

Nici A. Pann nu pare să fi fost indiferent faţă de revoluţia de la 1848, deşi, probabil, avea o stiuaţie care nu-i permitea să se manifeste prea deschis. Totuşi, în vara anului 1848, aflîndu-se la Rîmnic, unde îşi vindea de obicei cărţile în fiecare vară, ia parte la solemnitatea, la care, în entuziasmul general sînt citite cele „21 de puncturi al Constituţiei revoluţionare". „Într-acest pompos constituţiu — raportează ocîrmuirii administratorul districtului — aflîndu-se şi dumnealui Anton Pann, profesor de muzică, împreună cu cîţiva cîntăreţi de aceeaşi profesie, au alcătuit o muzică vocală cu nişte versuri prea frumoase, puse pe un ton plin de armonie şi triumfal, cu care au ajuns entuziasmul de patrie în inimile tuturor"[8].

Ne întrebăm : oare nu se cîntase la Rîmnic tocmai *Marşul* lui Ioan Catina ? Pare mai verosimil decît să se fi cîntat *Deşteaptă-te române*.

Dintr-o mărturie a lui Titu Maiorescu, care a avut prilejul să-l cunoască pe poet în casa ospitalieră a unchiului său, aflăm că : „După una din acele mese, Anton Pann, care avea glas foarte frumos, a prins a cînta unele cîntece de lume, vestite pe acea vreme (...) iar cînd a adăugat la urmă „Sărmana frunză nenorocită" (vechea poezie a lui Arnauld, tradusă de Leopardi şi răspîndită pe la 1848 şi în traducere românească) toţi cei de la masă au izbucnit în lacrimi, cu gîndul la prietenii şi rudele în exil"[9]. Semnificaţia versurilor era evidentă :

„Sărmană frunză nenorocită,
Ia spune-mi, dragă, unde te duci

. . . . . .

Mă duc oriunde bine-voieşte
Vîntul de astăzi a m-arunca.
Dacă odată trunchiu-mi lipseşte,
Puţin îmi pasă unde-oi pica ;

Mă duc acolo, unde ştiu bine
Că toată frunza mă va urma,
Mare sau mică, cu-ncetul vine
Pentru vecie a s-aşeza".[10]

Scanned with OKEN Scanner

Revenind la cîntecul de *Maial* pe melodia *Marşului de la 1848*, adăugăm că ideea de a pune versuri despre natură sau dragoste pe melodia unui cîntec revoluţionar, pentru a uşura propagarea melodiei, este, probabil, tot atît de veche ,ca şi ideea de conspirativitate în mediul revoluţionarilor. Pedagogul G. Ucenescu îşi va fi învăţat şcolarii să cînte *Marşul de Mai*, iar în liniştea şi izolarea pădurii le va fi cîntat melodia cîntecului cu textul original al *Marşului de la 1848* şi le va fi evocat cele cunoscute despre revoluţia la care a luat parte.

Unui proces asemănător credem că a supus G Ucenescu şi mai vechiul cîntec protestatar „Mugur mugurel", cîntecul — simbol al speranţei de mai bine a ţăranului român. În manuscrisul său se află patru variante melodice ale cîntecului *Mugur, mugurel,* aşa cum îl cunoaştem noi astăzi.[11] Versurile sînt ale lui G. Ucenescu şi reprezintă o prelucrare în stil didactic a versurilor lui Anton Pann pe aceeaşi temă a *Mugurelului*. La varianta Nr. 2 (cîntul 264), la sfîrşitul textului scrie : „Toate strofele potrivite cu adaus amăsurat, precum cere melodia populară. G. U."

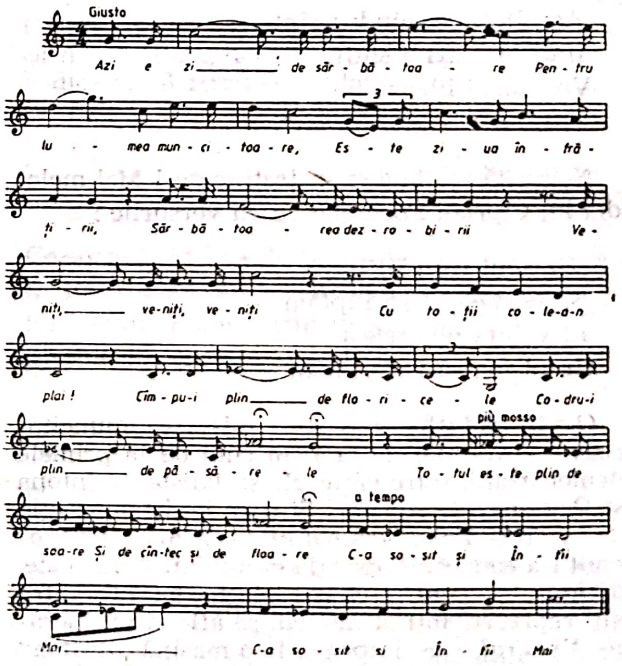
Dintre toate variantele, cea de la Nr. 5 în volumul lui V. D. Nicolescu (cîntul 205 în mss. Ucenescu) este cea mai apropiată din din punct de vedere melodic de aceea cunoscută în zilele noastre. La începutul melodiei Ucenescu menţionează : „Compus pentru şcolarii miei a-l cînta la Maialu (1 din) 1847". În cazul de faţă, prin „compus" trebuie să se înţeleagă „adaptat", adică simplificat într-o anumită măsură, pentru a putea fi cîntat de un grup de copii.

„Creşte mugurul în pom,
Mugur, mugurel,
Unde-l vede ochi de om,
Mugur, mugurel,

Mugurul mare crescînd,
De la inimă crăpînd,
Frunze verzi au aruncat
Mugurul cel despicat".

etc.

La sfîrşitul versurilor, G. Ucenescu se iscăleşte — deci se consideră autor al versurilor — şi, fără alte explicaţii, pune lîngă semnătură data de 1849. Se poate deduce de aici că aceste versuri cu caracter didactic, scrise în 1849, le-au înlocuit pe cele cu care s-a cîntat melodia la *Maialul* din 1847. Dar care să fi fost acelea ? Cunoştea oare G. Ucenescu varianta populară cu versurile : „Bate-i, Doamne, pe ciocoi, / Cum ne bat şi ei pe noi ?" Se poate presupune că da. Cîntecul, în versiunea populară, se răspîndise nu numai în mediul folcloric, ci şi în mediul clerical, unde — fără a face neapărat parte din repertoriul acestora — cu siguranţă era cunoscut, căci se transmitea încă, pe cale orală, istorioara despre intonarea lui în locul „docsologhiei", la porunca episcopului Ilarion al Argeşului, principalul colaborator al lui Tudor Vladimirescu. Era de-abia anul 1847[12]. Tînărul de 17 ani G. Ucenescu, pe atunci învăţător şi cîntăreţ la Biserica de pe Tocile, peste un an avea să ia parte la revoluţie şi tot în acel an avea să-i ajute poetului Andrei Mureşianu să găsească şi apoi să propage cea mai potrivită melodie pentru imnul revoluţiei paşoptiste *Deşteaptă-te române*[13]. Nu ar fi deloc exclus ca, în atmosfera revoluţionară premergătoare anului 1848, înaintea apariţiei imnului lui A. Mureşianu, G. Ucenescu să fi socotit a fi fost nimerit să-i înveţe pe şcolarii săi „Mugurul", aşa cum a fost el cîntat în preajma revoluţiei de la 1821. Fapt este că în anul 1849, după ce va fi trăit amărăciunea revoluţiei înfrînte, pentru a nu se expune unor represalii, dar, probabil, hotărît să păstreze melodia „Mugurului" în repertoriul şcolarilor săi, i-a adaptat un text nou, destinat *Maialului*.

Dar, să ne întoarcem la istoria *Marşului de la 1848* al lui Ioan Catina. Melodia acestuia, publicată cu text de primăvară de A. Pann, începînd cu anul 1850 şi reeditată în ediţiile ulterioare ale colecţiei sale ***Spitalul amorului, cîntătorul dorului,*** propagată cu versuri proprii de G. Ucenescu, a vieţuit aproape o jumătate de secol ca un cîntec de Maial. Către ultimul deceniu al secolului trecut, în această haină de sărbătoare a *Armindenului,* melodia Marşului de la 1848 reintră într-o nouă viaţă revoluţionară, aceea a mişcării socialiştilor români. Datorită suprapunerii acestor două sărbători — populare şi socialiste — s-a împămîntenit obiceiul ca în dimineaţa zilei de 1 Mai să aibă loc demonstraţia cu steaguri, pancarde, cocarde şi cîntece socialiste, coloanele de demonstranţi să parcurgă bulevardele şi străzile principale ale Capitalei, pentru ca apoi

să se îndrepte către marile parcuri sau grădini, unde, în continuare se desfășura petrecerea tradițională de 1 Mai, după vechiul obicei, la grădina *Trocadero*, la *Bordei* sau la *Cișmigiu*, la „iarbă verde", cu lăutari.

Primul cîntec socialist de 1 Mai care a apărut la noi a fost *Azi e zi de sărbătoare* pe melodia *Marșului de la 1848*. El se cînta de obicei la grădină, la *Bordei*, după demonstrații.[14]

Vedem dar că Întîiul de Mai, ca sărbătoare populară a Armindenului a oferit cadrul favorabil perpetuării unor melodii ale revoluțiilor românești și cu ele, desigur, ale ideilor revoluționare. Totodată, petrecerea tradițională a Maialului la pădure sau „la iarbă verde", a însoțit în continuare sărbătoarea muncitorească de 1 Mai.

Odată cu consacrarea zilei de 1 Mai ca zi de sărbătoare muncitorească, tînăra noastră mișcare socialistă și-a exprimat atașamentul prin versuri și cîntece entuziaste dedicate acestei sărbători.

„În această zi se-ntinde
Dansul clasei muncitoare,
În această zi s-arată
Forța ei covîrșitoare",

scria Constantin Mille în versurile sale, devenite cîntec cu muzica lui Atanasie Alexandrescu. Iar în versurile lui Gh. A. Teodoru puse pe muzica lui T. Grigorescu răsuna bucuria de a vedea cum rîndurile revoluționarilor români cresc impetuos :

"S-a sculat muncitorimea
Să serbeze pe-ntîi Mai,
Rînduri, rînduri, vin să-ngroașe
Falnicul, mîndrul alai.

Ascultați ce mîndru cîntec :
Întîi Mai azi a sosit,
Vestitorul libertății
Și-unui trai mai fericit".

Nelipsită era la demonstrațiile de 1 Mai melodia lui Ciprian Porumbescu cu versurile :

„Steagul roșu fîlfîiește
Și ne cheamă să luptăm.
El voința ne-oțelește
Greul jug să-l sfărîmăm

O vie amintire a păstrat mișcarea muncitorească revoluției de la 1848 cînd de la primele demonstrații, între cîntecele socialiste, se intona și *Deșteaptă-te române*. Și dacă la demonstrația de 1 Mai 1898, momentul cel mai emoționant l-a constituit apariția carului alegoric, este, desigur, și pentru că pe platforma lui, între alți reprezentanți ai muncii, se afla și un lucrător tipograf, care imprima la o mașină „Boston" manifeste despre 1 Mai și le împărțea participanților. Lucrătorii tipografi prăznuiau astfel semicentenarul revoluției de la 1848, cînd pe cîmpul libertății, carul alegoric tras de patru cai împodobiți cu panglici tricolore ducea un mic teasc la care lucrătorii tipăreau și împărțeau versurile intitulate „11 iunie 1848".[15]

În preajma și mai ales după crearea P.S.D.M.R., demonstrațiile de 1 Mai, cu steaguri și pancarte, cu fanfare și formații corale deveneau din ce în ce mai impunătoare. Manifestanților li se alăturau și țărani din împrejurimile orașelor. Se manifesta pentru 8 ore de muncă, pentru votul universal ,pentru respectarea repausului duminical, pentru pace între popoare.

Interzicerea demonstrațiilor de către ocîrmuire a dat loc de multe ori la ciocniri între coloanele de manifestanți și forțele represive. Cu asemenea prilejuri, demonstranții intonau cunoscutul cîntec socialist „Gornistul", al cărui mesaj cuprins în refren se adresa ostașilor : „Fraților soldați, / Nu ne împușcați ! / Noi vă sîntem frați / Îndurerați". În anul 1920, în Valea Jiului, au fost arestați și maltratați unii muncitori, numai pentru că au repetat acest cîntec în vederea serbării zilei de 1 Mai.

În memoriul adresat de mineri ministrului muncii de atunci se scria : Muncitorii, conform tradiției, și bazați pe promisiunea d-lui prim-ministru, care ne-a declarat că starea de asediu se va ridica, se pregăteau să serbeze ziua de 1 Mai. Fiindcă în Valea Jiului muncitorii au fost împușcați și bătuți de către armată, s-au adunat vreo 15 inși să învețe un cîntec socialist care se cîntă... de vreo 14 ani, fără ca să pericliteze siguranța statului și în care se face apel la soldați să nu împuște pe muncitori. Pentru acest fapt cei 15 inși au fost arestați, escortați la Petroșani, bătuți într-un mod îngrozitor.[16] Cu toate acestea, 1 Mai, ca zi internațională a muncii, s-a serbat și în cele mai grele condiții, chiar și în închisori și lagăre.

După instaurarea dictaturii hitleriste în Germania, luptele proletariatului român din ianuarie—februarie 1933, s-au înscris printre primele mari acțiuni ale mișcării europene împotriva fascismului.

Prin publicațiile sale ilegale și legale, Partidul Comunist Român a demascat și înfierat teroarea dezlănțuită de hitleriți, asasinarea a mii de conducători și membri ai partidului comunist german, a mii de social-democrați și democrați, adversari ai regimului de dictatură fascistă, în fapt, decapitarea gîndirii libere germane.

Din inițiativa P.C.R. ,în iunie 1933 s-a constituit la București Comitetul național antifascist din România, din componența căruia ca reprezentant al tineretului muncitor a fost desemnat de partid să facă parte tînărul Nicolae Ceaușescu. În cursul aceluiași an, organizația a editat broșura *Ciuma brună în Ger-*

Scanned with OKEN Scanner

mania, în care a prezentat date și fapte cu privire la teroarea sîngeroasă din Germania.[17]

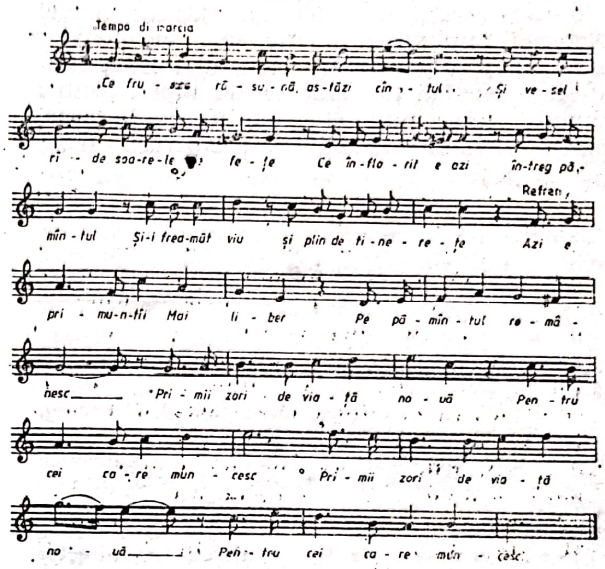
Mișcarea antifascistă română s-a remarcat prin numeroase acțiuni, între care și prin sprijinul neprecupețit dat Spaniei republicane între 1936—1939 în lupta dusă împotriva agresiunii fasciste.

Manifestațiile organizate cu prilejul zilei de 1 Mai, 1939 din întreaga țară și îndeosebi demonstrația de stradă din București au avut loc sub semnul unității de luptă a clasei muncitoare, prilejuind totodată afirmarea voinței poporului român de a lupta împotriva primejdiei fascismului și războiului, pentru pace și libertate, pentru apărarea independenței și suveranității naționale. Zeci de mii de cetățeni au manifestat împotriva fascismului și ca semn al hotărîrii de luptă pentru apărarea gliei străbune, au depus coroane de flori la mormîntul Eroului necunoscut.[18]

Marea manifestație din 1 Mai 1939 în organizarea și desfășurarea căreia un rol deosebit i-a revenit militantului revoluționar Nicolae Ceaușescu, alături de care se afla tînăra comunistă Elena Petrescu, se înscrie ca una din acțiunile de cea mai mare amploare. Cei peste douăzeci de mii de demonstranți au îmbrățișat lozincile lansate de comuniști : „Vrem 8 ore de muncă !“, „Cerem mărirea salariilor !“, „Trăiască independența națională a țării !“, „Jos fascismul“, „Să apărăm granițele împotriva agresorului hitlerist !“, „Unire cu toate popoarele democratice !“, „Cerem eliberarea deținuților politici“, „Trăiască pacea“, „La ghilotină cu Hitler și Mussolini !“ ș.a.

După terminarea manifestației, care a avut ca punct final în Parcul Carol, Parcul Libertății — azi, în cadrul serbării cîmpenești organizate pe stadionul muncitoresc din cartierul Filaret muncitorii au continuat să discute în grupuri diferitele probleme legate de revendicările economice și politice ale maselor, de necesitatea făuririi unității de acțiune a clasei muncitoare, a fronutlui popular antifascist, împotriva politicii de cedare în fața agresorului hitlerist, a fascismului și pericolului de război.

Amploarea manifestației antifasciste, anti revizioniste și antirăzboinice de la 1 Mai 1939 a avut un larg ecou și peste granițele țării.

Și iată că, după ani de lupte și jertfe, România a sărbătorit primul întîi Mai liber, 1 Mai 1945 ; primul întîi Mai fără amenințări și teamă, fără jandarmi și polițiști, fără temnițe și suferințe. Era primul 1 Mai al speranțelor, al încrederii în noul destin al patriei, în victoria adevărului și a dreptății. Pe străzile capitalei, coloane de muncitori treceau cîntînd cu steaguri și flori. Între cîntecele revoluționare era și unul dedicat acelui prim întîi Mai liber :

Inf. Florica Salateo, 18 ani muncitoare la fabrica de tricotaje „Pelișor“ din București și un grup de tineri din corul Sindicatului Constructorilor din Buc.

Ce frumos răsună astăzi cîntul
Și vesel rîde soarele pe fețe ;
Ce înflorit e azi întreg pămîntul
Și-i freamăt viu și plin de tinerețe.

Azi e primu-ntîi Mai liber
Pe pămîntul românesc
Primii zori de viață nouă, } bis
Pentru cei care muncesc. }

Ce plin de foc azi soarele s-arată
Și-n val de aur holdele-s scăldate,
Ridică omul fruntea asudată
Și-aude-n aer zvon de libertate.

Refren.

Ce soare cald lucește pe uzină
Și zidurile groase le pătrunde,
Se-ndreaptă omul frînt lîngă mașină
Și glas de biruință ei aude.

Refren.

Ce auriu e-azi soarele-n întinderi
Și snop de raze-adînc pătrunde-n mină,
Se-apropie omu-orbit în fundul beznei
Și vede ziua plină de lumină.

Refren.

Scanned with OKEN Scanner

În anii orînduirii noastre noi socialiste, Ziua Internațională a Oamenilor Muncii a devenit o sărbătoare căreia îi sînt dedicate valoroase creații muzicale de diferite genuri celebrînd împlinirea în România socialistă a măreților idealuri pentru care au militat înaintașii și purtînd totodată flacăra luptei pentru triumful socialismului și comunismului în lume, pentru afirmarea păcii și colaborării între toate popoarele.

Note

1. Apud Gh. Ciobanu, *Anton Pann — Cîntece de lume*, E.S.P.L.A., 1955
2. Apud V. D. Nicolescu, *Manuscrisul Ucenescu, Cînturi*, Ed. muzicală, 1979, p. 278—279
3. Gh. Ciobanu, *Cîntece revoluționare și patriotice din perioada anului* 1848, „Muzica", 7, 1973, p. 1—9
4. *Colecțiuni de cîntece naționale, bătrînești și călugărești aranjate pe muzică orientală de...*, 1904, p. 45—47, comunicată de B. Iorgulescu fost director al liceului din Buzău. Transcrierea din notație orientală în notație modernă de Sebastian Barbu-Bucur, „Muzica", 6, 1968
5. Ed. Muzicală, Buc., 1984, p. 151
6. *Condee și peneluri*, Ed. Litera, Buc., 1980, p. 30
7. V. D. Nicolescu, op. cit. p. 11
8. Apud C. Mateescu, op. cit., p. 179
9. (După Simion Mehedinți) apud C. Mateescu, op. cit., p. 36
10. Gh. Ciobanu, *Cîntece de lume*, seria „Izvoare ale muzicii românești", vol. IX, transcripta, Buc., Ed. muzicală, 1985, p. 158—159
11. V. D. Nicolescu op. cit., Nr. 2, 3, 4, 5
12. C. D. Aricescu a cules istorioara și a publicat-o în 1874 în *Istoria revoluțiunii române de la 1821*, Craiova
13. V. D. Nicolescu, op. cit. p. 14
14. E. Cernea, R. Rădulescu, T. Pintea, *Spre lumină, Culegere de cîntece revoluționare*, Ed. muzicală, 1964, p. 30
15. Olimpiu Matichescu, Elena Georgescu, *1 Mai în România*, „Mica bibliotecă de istorie", Institutul de studii istorice și social-politice de pe lîngă C.C. al P.C.R., Buc., 1970, p. 51
16. „Tribuna socialistă" din 9 mai 1920, apud C. Ghenea, *Rolul social-educativ al muzicii*, „Studii de muzicologie", VII, 1971 p. 264
17. Ion Babici, *Solidaritate militantă antifascistă*, Ed. politică, Buc., 1972, p. 81
18. Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul desăvîrșirii construcției socialiste*, Buc., Ed. politică, 1968, p. 372.

CREAȚII NOI CONSACRATE ANIVERSĂRII ZILEI DE 1 MAI ÎN CADRUL MIȘCĂRII MUNCITOREȘTI DIN ȚARA NOASTRĂ

Ileana **URSU**

Anul acesta se împlinesc 100 de ani de cînd proletariatul a dăruit lumii unul dintre cele mai frumoase simboluri de solidaritate umană — *ziua de 1 Mai* —, și 50 de ani de la Marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică din țara noastră. Dacă astăzi aceste sărbători sînt întregitoare de sensuri pentru existența noastră cotidiană, conferindu-i verticalitate ,permeabilitate la generoasele aspirații ale proletariatului de pretutindeni, și care, din perspectiva istoriei, cîștigă un luminos nimb de eroism, nu putem uita prețul jertfei care le-a marcat la timpul respectiv cu sumbru-i sigiliu. *1 Mai 1890* — prima zi de solidaritate a proletariatului din întreaga lume în România, a fost primită cu multă ostilitate de către cîrmuitorii vremii. Presiunile, amenințările acestora nu au intimidat muncitoirimea română, care, în majoritatea centrelor economice ale țării, a demonstrat cu drapele roșii și pancarte pe care erau incifrate revendicările legitime ce priveau recunoașterea drepturilor sale fundamentale. Cu 50 de ani mai tîrziu, marile demonstrații și întruniri patriotice antifasciste și antirăzboinice desfășurate la 1 Mai 1939 la București, Timișoara, Ploiești, Oradea, Iași, Cluj, Galați, Valea Jiului și în alte numeroase localități din întreaga țară au evidențiat înaltul spirit de luptă al proletariatului român, capacitatea Partidului Comunist de a-și elabora o strategie proprie. Convertirea experienței istorice, de luptă a poporului român, într-o experiență culturală, aceasta din urmă fiind decantată la rîndul ei în timp, a făcut ca semnificațiile mării sărbători marcate calendaristic de ziua de 1 Mai să reverbereze, an de an, sub semnul frumosului artistic ce acordă momentului o nouă perspectviă de perenitate. Numeroase și valoroase creații — de la miniatură la forme savant elaborate — au fost dedicate zilei de 1 Mai de către compozitorii noștri, demonstrînd un spirit de profundă implicare patriotică. Ziua de 1 Mai — dată de rotundă împlinire a aspirațiilor de totdeauna ale popo-

rului român, este întîmpinată anul acesta printr-o bogată ofrandă de creație muzicală ce și-a propus, dincolo de conferirea unei aure festive momentului, sublimarea semnificației istorice în dramatismul dar și în luminoasa ei perspectivă. Sînt creatori de toate vîrstele, de la generația maeștrilor — Constantin Arvinte, Teodor Caciora, Theodor Drăgulescu —, la cea a foarte tinerilor Cristian Berger și Cătălin Ursu, ce au vibrat la semnificația acestor două mari sărbători ale anului, rezultatele artistice vădind o mare varietate a soluțiilor ideatice și expresive. La o primă privire observăm mai ales o puternică rezonare în zona tragicului, o sensibilizare accentuată la sensurile dramatice ale luptei proletariatului Este cazul *Uverturii festive* (1989) de Teodor Caciora, în care exprimarea muzicală ce dorește să redea „visul dintotdeauna al poporului nostru spre o lume mai bună de pace, vis ce astăzi a devenit o realitate„ (cit. compoz.), este realizată într-o manieră puternic contrastantă. Trama sonoră debutează cu o acumulare treptată, pe plan armonic și melodic, ce implică alternarea unor idei muzicale contrastante, care, în secțiunea centrală cunosc o dezvoltare ritmică și polifonică, trasînd un prim mare arc expresiv al lucrării. Secțiunea finală întregește dimensiunea culminativă a secțiunii centrale prin plenitudinea tratării armonice ce adîncește paleta expresivă, subliniat dramatică, a lucrării.

Încadrîndu-se în același diapazon expresiv, *Simfonia a II-a „Sărbătoarea muncii"* op. II a foarte tînărului compozitor Cristian Berger, aruncă semnificative nade în zona tragicului, în care ideea de opresiune este sugerată printr-o atmosferă sumbră, în care oazele de lumină sînt efemeride pe cerul întunecat al acestei creații. Continuînd direcția stilistică și estetică a *Simfoniei I* op. 3 în sensul realizării unei drame simfonice strict instrumentale cu entități tematice pregnant individualizate, *Simfonia a II-a* op. 11 (febr. 1988—ian. 1989) denotă capacitatea tînărului creator de a-și proiecta gîndirea în forme sonore ample, monumentale, cu o complexă și nuanțată strategie interioară. Astfel, d.p.d.v. dramatic, *Simfonia a II-a* potențează virtuțile expresive a 6 personaje tematice formulate în Expoziția de Sonată a primei părți ce are, cu o singură excepție a temei centrale conturată dinamic prin fugatto-ul corzilor, un rol și o importanță aproape egală în trama sonoră. Deși ca impresie auditivă lucrarea este proiectată monolitic, sau mai exact, în accepția creatorului ei : „...ca o piramidă triunghiulară, cu trei piloni ce se unesc în vîrf, contopire ce este sugerată în muzică prin utilizarea aceluiași material sonor ce intră în alcătuirea temelor fiecărei părți, precum și prin utilizarea aceluiași material modal sau a unuia înrudit", *Simfonia a II-a* folosește soluția tripartită, în care fiecare dintre cele trei mișcări ample este pregnant conturată din punct de vedere al problematicii abordate. Opoziția permanentă dintre rigoare și libertate în utilizarea materialului modal conferă fluiditate acțiunii muzicale, subliniind subtilitatea în controlarea raportului dialectic de forțe expresive.

Poemul simfonic „Flăcări" al tînărului compozitor Cătălin Ursu își plasează demersurile expresive sub semnul devizei „Per aspera ad astra". Încercînd să cuprindă și să sintetizeze într-un singur mare arc sensul devenirii istorice a clasei muncitoare, degajările afective ale acestui proces de spiritualizare progresivă și simultană definirii conștiinței de sine, *Poemul Simfonic „Flăcări"* se dorește un receptacol expresiv al aspirațiilor tuturor celor înscriși sub flamurile muncii, hărniciei, dragostei de viață și de valori pozitive — scopul apelării la melodia „Internaționalei" muncitorești fiind în acest sens transparent. Lucrarea începe într-un Adagio ce insinuează în pp o atmosferă apăsătoare, subliniată și de motivul generator de secundă mică descendentă. În această primă secțiune, ideea dramatică de opresiune este sugerată prin rupturile de ordin timbral și tematic (descompunere a melodiei „Internaționalei") ce au loc în planul sonor al lemnelor. După un crescendo convulsiv, secțiunea centrală Allegro energico propune un mars bătăios ce va conferi tenta dramatică dominantă a acestei secțiuni, și care are la bază motivul generator mai sus amintit. La rîndul său, marșul va cunoaște patru transfigurări succesive. La a treia transfigurare va apare o contratemă ce va fi folosită într-o metamorfoză expresivă, pentru a marca începutul celei de a treia și ultime secțiuni a lucrării. O a patra transfigurare a marșului va reprezenta o suprapunere cu el însuși recurent. Un rol important îl joacă tici tipul de acompaniament mereu în schimbare. În mod simbolic marșul se va restrînge din nou la motivul generator pentru a da naștere, ca un corolar al său, unei toccate pentru coarde ce va conduce spre punctul culminant al lucrării. O revenire în spirală față de secțiunea întîi o reprezintă secțiunea a treia, ce propune o ruptură expresivă față de procesul muzical anterior. Ea are la bază melodia „Internaționalei" tratată însă altfel (se expun tronsoane din ea pe acorduri de 12 sunete, lemnele dublînd melodia viorii întîi cu moduri de atac și timbre diferite). După această schimbare a rolurilor personajelor timbrale, un ultim acord de 12 sunete se diluează într-un *do* grav, iar ideea generatoare se mai aude vag încă o dată pentru a permite afirmarea unui acord perfect major, născut din frămîntările armonice ce au avut loc și simbolizînd izbînda irevocabilă.

De o culoare aparte, plină de prospețime, elan tineresc și candoare, *„Muzica festivă"* de Theodor Drăgulescu (1988) definește o a doua mare coordonată expresivă declanșată de marcarea istoricei zile de 1 Mai 1889 — optimistă, sărbătorească. Acest triptic, construit pe principiul alternării de mișcare (repede-lent-repede)

Scanned with OKEN Scanner

îmbină farmecul muzicii de directă accesibilitate cu modernitatea scriiturii armonice și orchestrale, potențînd în mod creator elemente de melos popular (de manieră transfigurativă în partea I, sau sub forma citatului în partea a II-a). Dinamismul, factura antrenantă a acestei muzici rezultă și din folosirea predilectă a măsurilor alternative (Partea I și Final), de asemeni deduse din muzica populară. Gustul pentru forme sonore încheiate rotund, cu rememorări ce subliniază sensurile expresive ale fiecărei părți accentuează claritatea acestui demers creator. Astfel, partea I sugestiv intitulată *Fanfare* lansează chemările solemne, pline de vervă ale instrumentelor de suflat (ce își vor demonstra importanță alături de timpani și în partea finală a lucrării). Din registrele interne ale orchestrei își va face apariția o primă temă dedusă din muzica populară ce se va afirma treptat pînă la plenitudinea politonală de la coarde și lemne. Partea se încheie prin prelucrarea apelurilor inițiale ale fanfarei. Plină de poezie și expresivitate, partea a II-a *Idilă* este o nocturnă brodată de filigranul a trei instrumente soliste (vioară, violă, violoncel) cărora li se adaugă pe parcurs și o temă — citat culeasă de Sabin Drăgoi, a clarinetului solo. Finalul — *Sărbătoare* — impetuos și dinamizat de ritmuri asimetrice, sincopate, antrenează întreaga orchestră într-un iureș marcat în mod spectacuols de sonoritățile fanfarelor de la începutul lucrării, subliniind încă o dată nota vitalizantă a acestei creații gîndite de autorul ei ca o replică la : „totot ceea ce este peren, primăvăratic în noi".

O lucrare singulară în context prin explicitarea mesajului patriotic sub forma apelării la texte poetice semnate de Mircea M. Ștefănescu este *Poemul liric — patriotic „Întîi Mai"* pentru soprană și tenor, cor mixt, recitator și orchestră simfonică de Constantin Arvinte (1989). Demonstrînd bogata experiență a creatorului ei în domeniul muzicii patriotice, al muzicii de largă accesibilitate, lucrarea propune o succesiune de 5 părți ce stabilește o bogată perspectivă istorică asupra semnificației acestei sărbători internaționale. Remarcăm o viziune evocatoare și glorificatoare totodată, servită de virtuțile unei muzici antrenante, mobilizatoare, cu ritmuri și tematică pregnantă, încadrate în tipare tradiționale, cu o formulare fermă în care claritatea mesajului patriotic este unul dintre principalele scopuri ale acestei lucrări.

Lucrările prezentate ce punctează într-un mod plin de sensibilitate și har Marea sărbătoare din acest an de la *1 Mai*, exprimă, într-un mod cît se poate de evident, vibrația compozitorilor contemporani la sensurile istoriei noastre naționale, dorința și tendința firească a contopirii într-o luminoasă expresie a conștiinței istorice cu cea estetică.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME DE STIL ÎN INTERPRETAREA PIANISTICĂ

Constantin IONESCU-VOVU

Problematica stilului interpretativ este, în general, confundată cu cea a stilului compoziției interpretate. Aceasta din urmă a făcut obiectul a numeroase studii abordate din diverse unghiuri, folosind uneori metode interdisciplinare și instrumente de lucru din cele mai noi, cum ar fi structuralismul, semiologia, matematicile moderne. Stilul interpretării e însă mai greu de analizat, fiind în primul rînd legat de un act efemer prin natura sa. Înregistrările electro-acustice îl fixează într-adevăr, chiar dacă numai parțial, dar faptul e prea recent ca să fi permis o reflexiune suficientă.

Despre stilul literaturii se vorbește de secole („le style c'est l'homme même !", exclama Buffon încă din secolul XVIII). Despre stilul operelor muzicale tot așa („Beethoven et ses trois styles", lucrarea lui Wilhelm von Lenz apărea prin 1859). Pînă la constituirea arhivelor sonore însă, stilul interpretărilor se studia pe amintiri.

Ceea ce nu înseamnă că trecutul nu a meditat deloc asupra modului de execuție muzicală. Mărturie ne sînt atîtea metode și tratate, încă din secolele XVII—XVIII, care tind a fixa jaloane pentru o interpretare corectă. Ele au determinat curente și școli care au dominat succesiv (sau le-au descris *a posteriori*). Dacă stilurile interpretative sînt consecința unor asemenea orientări sau sînt dominate exclusiv de caracteristici individuale, e o problemă ce rămîne probabil mereu deschisă.

Ceea ce îmi propun în studiul de față, e să încerc a considera domeniul de definiție al actului interpretativ raportat la determinările sale psiho-socio-istorice, a examina interacțiunile stilului compozițional cu cel interpretativ și relația acestuia cu tradiția. Nu voi reuși să cuprind aici toate aspectele problemelor ci mă voi mărgini ca, urmărind evoluția ideii de interpretare în ultimele două secole, să desprind cîteva puncte de vedere care mi se par esențiale pentru stabilirea unor criterii valabile de judecată, de apreciere și situare stilistică.

Considerînd realitatea că muzica există numai *în* și *ca* act, observăm imediat rolul esențial al interpretului în arta sunetelor. Textul muzical, ca structură de bază, nu există dacă nu prinde viață în actul interpretării, caracteristică dual[ă] cu importante consecințe pentru esența muzicii — artă în același timp efemeră și perenă.

Execuția se consumă într-un timp dat, dar opera rămîne aceiași gata de a fi reluată de infinite ori, neatinsă. Asemenea rezistență la eroziunea timpului sau la agresiunea materiei nu o posedă, de pildă, arta plastică, aparent mai durabilă (deoarece nu se epuizează în timp), dar fragilă *sub specie aeternitatis*. Muzica, în imaterialitatea ei, nu poate fi consumată sau atacată ci, ca și poezia și literatura în general, e eternă, inuzabilă în posibilitatea permanentă a executării ei repetate la nesfîrșit.

Interpretarea e deci factorul de perisabilitate dar și de perenitate al operei muzicale.

Transformînd textul mort în act viu, interpretul participă la crearea de fiecare dată a operei, cu aceleași responsabilități ca și compozitorul. Aceasta în primul rînd datorită *indeterminării* textului muzical, care nu fixează decît niște raporturi destul de aproximative între elementele de durată și intensitate (la unele instrumente cum ar fi clavecinul de ex., nici înălțimile nu sînt notate cu deplină exactitate). Desigur, desfășurările temporale nu pot fi reprezentate grafic cu precizie, astfel că viteza absolută de desfășurare a relațiilor ritmice ca și raporturile exacte de durate, tăria absolută ca și inflexiunile mărunte de intensitate, modurile de atac, forța și calitatea accentelor, mărimea abaterilor de la tempo de bază și multe altele, sînt lăsate la voia interpretului, pentru a nu mai vorbi de înțelesul, sensul adînc al operei, care nu e și nu poate fi nicicum notat ci îi revine tot lui sarcina de a-l sesiza și transmite prin execuția sa.

Interpretarea e deci nu numai o verigă intermediară necesară, între creator și public, dar și o treaptă *creatoare*, cu o contribuție proprie esențială la *desăvîrșirea* operei muzicale, mereu aceiași în șirul nesfîrșit al execuțiilor, *mereu alta prin interpretare*. Pentru că interpretul vine să dea viață muzicii încărcat de bagajul său de trăiri și simțiri, cu experiența sa personală și social-istorică, cu temperamentul, personalitatea și subconștientul său, cu datele fizice și concepțiile sale, condiționat de un trecut și de o ambianță spirituală prezentă (las de o parte diferențele individuale privind competența profesională, pe care o con-

Scanned with OKEN Scanner

sider în mod ideal perfectă). Iar toate acestea generează imensa varietate a interpretărilor posibile.

Aceiași factori de condiționare acționează asupra oricărui artist, din orice domeniu, ca și în particular, asupra *compozitorului* determinînd opera sa. Ei constituie, dincolo de mesajul artistic, adevăratul conținut de viață al operei, culoarea ei afectivă, tiparul ei psihologic.

De aceiaș natură e și conținutul interpretării. Interpretul dă viață operei, dar îi dă viață *lui,* adaugă conținutului operei propriul său conținut, care poate aparține altei epoci decît cea care a creat muzica respectivă. Toate acestea sînt predeterminate și amprenta aceasta personală reprezintă *stilul intepretării.*

Stilul e deci, în interpretare, *totuna cu conținutul.* Dacă și în compoziție avem de a face cu o influențare reciprocă între conținut și stil, în interpretare putem însă afirma că stilul reprezintă, *este însuși conținutul,* adică *ce spunem* și asta determină o deosebire fundamentală între poziția interpretului și compozitorului față de stilul creației lor.

Compozitorul își poate alege, în anumite limite, stilul în care să se exprime, opțiunea sa e delibreată, conștientă și face obiectul unei preocupări. Interpretul, oricît ar vrea să se apropie de operă cu umilință și bună credință, despuiat de orice orgoliu de auto-afirmare, căutînd exclusiv încadrarea în stilul operei executate, nu poate să iasă din determinarea personalității sale și a mentalității căreia îi aparține, și această adoptare a unui stil se petrece în bună măsură fără voia sa și fără ca acest lucru să-l preocupe deosebit, deoarece orice preocupare e practic inoperantă în acest domeniu.

Examinarea stilului interpretativ comportă ca urmare, două niveluri principale : al stilului individual și al *mentalității stilistice.* Primul e domeniul de elecție al interpretărilor comparate, teritoriu rezervat de regulă și prin definiție criticii muzicale, dar care nici nu ne-ar duce mai departe de recunoașterea diferențelor individuale, ceea ce nu e mult, dată fiind infinitatea personalităților artistice. Dar mulțimea personalităților individuale se încadrează în anumite tipologii, mentalități care au predominat succesiv în timp. Examinarea diacronică a evoluției acestor mentalități stilistice, prin istoria interpretării ne poate duce direct spre unele concluzii fecunde pentru interpretarea de azi și de mîine.

Calitatea oricărei interpretări izbutite e de a fi convingătoare și originală. Originalitatea poate împinge mai departe posibilitățile și stilul interpretării. Desprinderea liniilor de forță ale evoluției mentalităților stilistice în interpretare ne ajută să vedem mai clar și să recunoaștem adevărata originalitate creatoare, ferment de progres, deosebind-o de „originalitatea" stranie, căutată, creatoare doar de ciudățenii fără urmare istorică. Pentru că stă în firea artistului să caute a fi personal, dar nu tot ce e personal e și valoros sau factor de progres. Examinarea stilului interpretativ în perspectivă diacronică poate deci constitui și una din principalele căi spre o îndrumare competentă și conștientă a viitorilor artiști, spre o critică lucidă și fecundă.

* * *

În evoluția stilului interpretării se poate observa o linie clară, care e cea a întregii istorii a muzicii, de la un rol determinant al tradiției (orale la început) către o supdematie indiscutabilă a textului scris.

Într-o primă fază, aceasta a inclus perfecționarea notației, care a reușit să fixeze tot mai mulți parametri ai muzicii într-un mod tot mai exact și fidel ceea ce a avut multiple consecințe, cum ar fi dezvoltarea polifoniei și a complexității structurilor muzicale, a unor procedee compoziționale imposibil de realizat fără o imagine clară, vizuală, grafică asupra fluxului muzicii. Dar o consecință mai tîrzie, despre care se vorbește mai puțin, în schimb ne privește direct, e formarea interpretului ca profesie de sine stătătoare și a repertoriului de concert.

În condițiile unității compozitor-interpret, fiecare muzician compunea muzica pe care o va interpreta, se producea permanent muzică pentru necesitatea imediată, repertoriul era totdeauna contemporan, tradiția interpretării, stabilită de creator însuși, juca un rol covîrșitor în epocă. Evoluția interpretării mergea paralel cu cea a stilului compozițional. Separarea funcțiilor aduce cu sine nevoia de indicații mai amănunțite și precise în text (și așa interpretul, creat de notația muzicală, devine factor de perfecționare a acesteia). Dar, interpretul, ca mijlocitor între compozitor și public începe a ocupa o poziție specială și în raport cu compozitorul : el e primul „public", primul receptor și, în această calitate, devine o forță conservatoare, investigațiile compozitorilor îi sînt tot mai străine. Pierzînd pasul contemporaneității, se detașează și se întoarce spre trecut și în acest fel s-a produs pătrunderea masivă și stabilă a marilor clasici în repertoriu, proces progresiv care a dus la investigarea și recuperarea pentru viața muzicală și a epocilor mai îndepărtate din istoria muzicii (Renaștere, Ars nova etc.). Această evoluție e destul de recentă, marea și deplina separare de funcții producîndu-se în secolul trecut, cînd a început și recuperarea muzicii epocilor revolute.

În acel moment, *tradiția* interpretării era atotputernică, indicațiile textului erau supuse cenzurii și modificate de ea, iar *muzica trecutului se interpreta cu mijloacele și ideile contemporaneității.*

Conștiința stilului a apărut cu încetul și, odată cu ea, și-a făcut loc și ideea constituirii

Scanned with OKEN Scanner

interpretării pe datele fundamentale ale textului muzical, care generează interpretarea în toate detaliile ei inefabile.

Evoluția a fost dificilă, cu dispute acerbe. Opoziția s-a formulat în termenii — interpretare *vie* sau *muzeală* (*vie*=actualizată, falsificată deci ; *muzeală*=autentică dar academică, deci moartă). Ca oriunde, extremele s-au dovedit false, adevărul stînd în sinteza lor : interpretarea trebue a fi stilistic adevărată și, în aceste limite, cît se poate de vie.

Despre acest proces al construirii ideii de stil, sîntem în plin secol XIX, nu avem mărturii directe. Prestațiile marilor interpreți nu ne-au rămas. Avem însă surse indirecte : mărturiile contemporanilor și, mai interesant, textele muzicale : compozițiile epocii, și, în special, edițiile clasicilor ale muzicii trecute revizuite de marii muzicieni ai secolului.

În teritoriul acesta imens al muzicii barocului (a clavecinului) și clasicismului, se poate vedea cu claritate de unde a pornit evoluția conceptului stilistic, cum la început actualizarea a fost resimțită ca necesară de editorii vremii *și a fost efectuată*. Problema nu e strict teoretică deoarece și azi noi cîntăm pe ediții din secolul XIX.

De pildă, în *muzica pentru clavecin (barocă)* exemplar e cazul edițiilor muzicii lui J. S. Bach. Dacă putem nota, încă în 1862, ediția Urtext a *„Clavecinului bine temperat"* îngrijită de Fr. Kroll la Editura Peters, iar în 1881 marea ediție critică a lui Hans Bischoff la Steingräber (care a făcut epocă), acestea au avut o circulație restrînsă pînă tîrziu în secolul nostru, abia în ultimele decenii ajungînd la prețuirea și răspîndirea cuvenită. În schimb ediția lui Karl Czerny, tipică pentru edițiile așazise de uz practic, de școală, a circulat și circulă enorm, datorită prestigiului numelui editorului, Alfa și Omega pedagogiei și tehnicii pianistice. El îmbracă textul original nud într-o haină de indicații complete de tempo, dinamică, frazare, articulație (uneori, corectînd și notele). Desigur pentru un muzician neexperimentat, amator sau elev, originalul bachian e derutant și unele indicații de interpretare sînt necesare din punct de vedere pedagogic. Ediția revizuită valorează deci ca o lecție de interpretare ținută de un maestru și acesta e un mare merit al lui Czerny la vremea sa, de a fi făcut accesibilă și înțeleasă într-un fel, de a fi popularizat muzica lui Bach. Era cea dintîi ediție completă și care a mers la izvoare, în 1837 (prima ediție absolută, cea din 1800 a Clavecinului bine temperat, la Simrock-Bonn și simultan la Hofmeister-Leipzig și Nägeli-Zürich, plină de greșeli ce desfigurau textul, fiind deja perimată).

Numai că Czerny e un fiu al romantismului. Elev al lui Beethoven (la rîndul său elev al lui Neefe, care studiase cu un elev al lui Bach), el se revendica dintr-o filiație directă și autentică, auzise doar Preludiile și Fugile cîntate de însuși Titanul ! *Ceea ce interpretează Czerny e deci Bach văzut de Beethoven*, or aceasta reprezintă tocmai opusul esteticii bachiene. Mulțimea indicațiilor de tempi, nuanțe, frazări etc. aparțin altei epoci, altei concepții. Ediția lui Czerny e tipică pentru ceea ce *nu* trebuie să facă un artist-editor cu muzica pe care o interpretează. Iar acest mod a proliferat, așa că o mare parte din materialul cu care lucrăm e falsificat astfel.

La *clasici* apar, în edițiile sec. XIX (mai tîrziu, către a II-a jumătate) altfel de deformări datorate schimbării anumitor concepții teoretice : modificarea și completarea indicațiilor existente, mai ales în *frazare — articulație* (prelungirea, adăugirea sau deplasarea arcurilor de legato, puncte de staccato acolo unde nu e alt semn) ; în *nuanțe* (adăugiri, considerînd parcimonia clasică drept insuficență, neînțelegînd sensul unor indicații exacte, ca de exemplu, la Beethoven, crescendo urmat de piano subito primește la mijloc un diminuendo devenind crescendo-diminuendo-piano !), în *pedalizare* (mai ales Beethoven a fost astfel corectat, invocîndu-se surzenia sa sau modificarea în decursul timpului a sunetului și mecanismului pianului, neobservînd că el notează doar anumite pedale excepționale).

Toate aceste denaturări și alte asemenea modificări, străine spiritului compozitorului, provin din *greșita înțelegere a tradiției*, din absolutizarea momentului contemporan al ei. Fiecare epocă a istoriei muzicii, fiecare stil și-a avut *tradiția sa proprie*, legile sale care, cunoscute și aplicate, asigură o interpretare vie în limitele autenticității. Nu întîmplător, examinînd deformările edițiilor, am constatat că ele sînt tot mai grave cu cît muzica e mai veche. Tradiția se pierde, se schimbă, se înlocuiește, astfel încît, la un moment dat, *a cînta conform tradiției devine inversul ideii de a cînta în stil*, al respectării legilor stilistice și tradițiilor vremii respective, atît cît le putem cunoaște azi.

★ ★ ★

Examinînd cum au evoluat anumite trăsături de bază ale principalelor stiluri compoziționale și ce le-a deosebit între ele observăm că există în istoria muzicii un moment de cotitură stilistică fundamentală, o schimbare de atitudine. Acesta e mijlocul sec. XVIII, după Bach.

J. S. Bach, Händel, Scarlatti, Fr. Couperin, J. Ph. Rameau sînt ultimii mari reprezentanți ai unei mari epoci — *barocul*. După ei, fiii lui Bach, K. Philipp Emanuel și W. Friedemann (în Germania), Joh. Christian (în Italia și Anglia) fac trecerea spre vremea nouă a clasicismului ilustrat de cei 4 mari compozitori ai Vienei — Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert. În ce a constat această cotitură ?

Scanned with OKEN Scanner

Pentru noi, pianiștii, ea reprezintă trecerea de la clavecin la pianoforte, noul instrument ce începe să se impună atenției compozitorilor. Tratatele de istorie a muzicii o descriu mai ales ca victoria hotărîtă a stilului omofon, a melodiei acompaniate, cu formele pe care ele le determină.

Dar acestea sînt numai aspecte tehnice, consecințe ale unor cauze mai adînci. Epoca galantă, sentimentală, cum a mai fost numit Rococo-ul în muzică, e o perioadă de trecere, dar ea aduce deja o nouă *atitudine* față de raportul artei cu viața, un nou *sentiment vital*, fundamental deosebit.

Barocul, dominant pînă atunci, se caracterizase prin unitatea și egalitatea sentimentului care a determinat pe cea a materialului tematic în interiorul unei piese. Nu era o muzică pur formală, desprinsă de afect cum sugerează unii puriști sau cum insinuau adversarii așazisei „interpretări muzeistice". Dar reprezentarea sentimentului era încă globală, statică într-un sens, *non-evolutivă*. O piesă, o arie, o fugă, reprezintă fixarea unor stări sufletești, dilatarea unei clipe. Ea oprește curgerea timpului, e o *„stare"* (mai tîrziu muzicii îi va deveni proprie — *devenirea* afectivă), ceea ce are urmări asupra *tematicii* — deschisă, nedelimitată ; asupra *formelor* — închise și foarte unitare ; asupra *dinamicii* — plane și foarte economice (cu grade puține de intensitate). Aici, în ce privește dinamica, ținem seama și de datele de sonoritate ale instrumentelor vremii : clavecin, clavicord, instrumente cu sunet mic, cu variații plane, de suprafețe, de registre, cu diferențe mai mult de timbru decît de tărie. *Crescendo* și *diminuendo*, nu se cunoșteau, sau nu se practicau în sensul lor actual (nici la instrumentele cu posibilități în acest sens, sau la orchestră), doar inflexiunile necesare unui debit muzical firesc, vorbit, sau anumite acumulări de tensiune rezultînd din structura melodic-armonică. Muzica e atît de firească, posibilitățile oferite de instrumentele vremii sînt atît de simple și clare încît nu sînt necesare nici un fel de indicații. Necesare sînt doar noțiuni limpezi de ornamentică, articulație, o frazare judicioasă în caracterul și tempo enunțate adeseori de însăși titlurile pieselor, un simț sigur al formei.

Din acestea rezultă multe consecințe pentru interpretare, dar una e definitorie, și anume : *nu e permis a introduce în această muzică ideea străină de „evoluție"*, sentimente și caractere diferite, contrare, într-o singură, în aceeași piesă. De aici, ca o consecință directă, simplitatea și unitatea dinamicii, determinată direct de structura melodico-polifonică, de tensiunea ritmică sau de amploarea declamației. În raport cu aceasta, imitarea sonorității instrumentelor epocii are o importanță secundară.

În perioada de tranziție (a muzicii galante) pînă la clasicism tematica se delimitează într-un tip definit, oarecum închis. O temă este (sau tinde a fi) un cîntec. Apare o temă secundară, treptat cu un caracter tot mai conturat. Sentimenul începe a determina *ritmul* (fluxul neîntrerupt din baroc se secționează, prin gruparea sunetelor în motive, fraze, perioade de tip multiplicativ, centrate metric, tinzînd chiar spre cvadratură, prin cezuri sau prin pauze expresive). Evoluția *dinamicii*, determinată pînă acum, cum s-a văzut, exclusiv de desfășurarea melodico-armonică (ceea ce făcea aproape superflue indicații specifice și justifica parcimonia compozitorilor în această direcție) începe a fi tot mai mult influențată de elementul afectiv, de modalitatea și evoluția sentimentului, acesta fiind unul din terenurile principale de diferențiere istorică a esteticii creației și interpretării în acest punct de cotitură. Apare „nuanțarea expresivă" tinzînd a reda sau crea sentimente diferite pe aceleași formule muzicale, apare *crescendo — diminuendo* ca mijloace de influențare directă, aproape fizică a afectului, întîi în orchestră — școala mannheimeză, — apoi și la pian, favorizate de noile posibilități ale instrumentului. Apar *mai multe sentimente* în aceeași piesă, la început ca o juxtapunere de stări afective (tematici caracterizate), apoi într-o ordine tot mai stringentă, pînă ce, *la clasici*, mai cu seamă la Beethoven, *structura devine evolutivă*, dezvoltă o idee, narează o succesiune cu legături cauzale și finalitate. Temele contrastează puternic, intră în conflict, crește rolul dezvoltării, apare a II-a dezvoltare în coda.

Poarta sentimentului odată deschisă, aceasta va domina muzica în tot decursul sec. XIX, secolul romantic, pînă la cealaltă mare criză și cotitură reprezentată la începutul secolului nostru de revoluția antiromantică (și antitonală) inițiată de Skriabin, Debussy, Schönberg, Stravinsky.

O caracteristică tehnică majoră a clasicismului (și a întregului sec. XVIII de altfel) era și o mare varietate și o subtilă specificitate în *frazare* și *articulație*. Articulația era preluată direct de la instrumentele cu coarde (arcul de legato corespundea împărțirii pe arcușe) cu caracteristicile ei (rareori încălca metrica trecînd peste bara de măsură sau de la un timp slab pe unul tare). Important însă e că *nu se identifica frazarea cu articulația*, separarea în articulație nu împieta asupra unității frazei.

Acesta, cum am arătat, e unul din punctele principale de diferență față de *concepția romantică*, în care cele două sînt suprapuse pînă la confundare, așa fel încît fiecare legato trebuie să reprezinte și să cuprindă o frază întreagă și coerentă. Renunțarea la animarea și varierea microstructurii, ce rezultă prin necoincidența frazării cu articulația, a dus la o anumită unilateralitate a mijloacelor de expresie precum și la explicitarea lor prin semne grafice.

Suprafețele mari sînt modelate prin agogică și dinamică chiar pînă la exces, pînă la senzația de arbitrar sau de imprecizie a realizării. Această lipsă e însă larg compensată de perma-

Scanned with OKEN Scanner

nenta variație a structurii melodico-armonice, a facturii instrumentale precum și de apariția altor elemente estetice de importanță, cum ar fi : investigarea în domeniul sonorității, complexitatea ritmicii, pătrunderea sugestiei literare sau a altor surse extramuzicale (sentimente generate de imagini vizuale, de dispoziții autobiografice ale compozitorului) ca determinante ale gestului muzical interpretativ, amplificarea acestuia pînă la grandilocvență.

Dacă urmărim această evoluție și comparăm atitudinea estetică a fiecărei mari epoci istorice, mentalitatea ei stilistică, devin deci perfect inteligibile și explicabile deformările la care avea să fie supusă muzica barocului și clasicismului în vremea romantismului. Concluzia ce se impune este că *nu există o tradiție unitară*, peste granițele ce delimitează epocile stilistice, ci fiecare stil, avînd legile sale, și-a creiat „tradiția" proprie corespunzătoare. Interpretarea operelor unei epoci prin prisma esteticii unei alte epoci a dus la deformări. Interpretarea romantică a muzicii clasice sau baroce e un caz frecvent, dar nu singular. Se întîmplă și contrariul, ca un interpret, prin școală sau structură clasic, să eșueze în fața muzicii romantice. Căci legea internă ineluctabilă a oricărei muzici e apartenența la o sferă estetico-stilistică ce nu poate fi încălcată.

Ca urmare nici o tradiție nu trebuie preluată fără circumspecție, fără a-i verifica autenticitatea, nici un text nu trebuie urmat orbește pînă a nu avea certitudinea acurateții sale. Fundamentul interpretării nu trebuie căutat în afara muzicii, oricît de seducătoare, „interesante" sau inspiratoare ar părea sugestiile primite (decît întrucîtva atunci cînd ele au jucat un rol în crearea muzicii — cum cerea Debussy referitor la plasticitatea vizuală a *Preludiilor* sale — *„faites voir !"*).

Adevărata întemeiere a unei interpretări se face pe datele stricte ale textului muzical, dar nu în supunere oarbă ci urmînd permanent, conștient, legile de bază ale oricărei interpretări valabile, legile eterne, dincolo de granițe stilistice, ale debitului și expresivității naturale, abia apoi încadrate în legile specifice stilurilor respective. Este o atitudine de echilibru, de sobrietate și proporție, de supunere a părții față de legea întregului, de evitare a excesului, de bun gust („Gusto" numea Mozart calitatea supremă a interpretării).

Nu e o atitudine antiromantică, de vreme ce acceptă și repertoriul celui mai dezlănțuit romantism și se supune întru totul și legilor acestuia. Dar fiecare la locul său, așa că în interpretarea contemporană, am zice, domină *stilul adecvat*.

Este o idee pe care secolul nostru a cristalizat-o treptat și, pare-se, definitiv în conștiința artistică. După o perioadă de teoretizări tatonante și, nu rareori, excesive, în absolutismul lor (Riemann, Busoni etc.), etapele acestei cristalizări au purtat numele unor mari artiști. Ele s-au numit Arthur Schnabel, Edwin Fischer, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff sau Dinu Lipatti. Sau Arthur Rubinstein, Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Arturo Benedetti Michelangeli. Sau Glenn Gould. Și încă multe alte nume, fiecare adăugînd o fațetă nouă interpretării contemporane a capodoperelor eterne ale istoriei muzicii.

SIMPOZIONUL „EMINESCU ȘI MUZICA"

Desfășurat la Muzeul Literaturii Române, simpozionul „Eminescu și muzica" organizat în colaborare cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor, a adus în atenția publicului și specialiștilor modalități diverse de abordare a versului eminescian în muzică, dar și posibile paralele pornind de la ideea eminescianismului ca simbol a unei spiritualități naționale.

În rostirea sa, muzicologul Viorel Cosma s-a oprit asupra lucrărilor muzicale ce au la bază poemul „Luceafărul" de Mihai Eminescu. Subliniind faptul că abia după un sfert de veac de la moartea poetului compozitorii s-au încumetat să abordeze un text de asemenea complexitate, Viorel Cosma a menționat, ca primă încercare în cest sens, partitura pentru soliști, cor, orchestră și balet de Alexandru Zirra, începută la Milano în 1911 și terminată un an mai tîrziu la Iași ; în 1919, Nicolae Bretan compune opera *Luceafărul*, care, de la premiera din 2 februarie 1921 pe scena operei din Cluj, s-a menținut pe afișul teatrului pînă în zilele noastre, o variantă discografică deosebită fiind realizată de dirijorul Cristian Mandeal. Au urmat, apoi, baletul scris de Mihail Andricu în 1951, lucrarea vocal-simfonică aparținînd lui Nelu Ionescu — prima tipărire a unei partituri pe versurile Luceafărului eminescian — poemul simfonic de Pascal Bentoiu, adîncă meditație asupra filosofiei poetului și a condiției geniului, sau oratoriul-balet compus de Gheorghe Dumitrescu ; „Luceafărul" l-a inspirat și pe Wilhelm Berger în compunerea amplului edificiu sonor a simfoniei cu același titlu ; în oratoriul său, Nicolae Brînzeu a urmărit reliefarea idilei într-o atmosferă pastorală, iar Mansi Barberis încheie cu liedul omonim ciclul intitulat *„Destin de poet"*. Compozitori de peste hotare au apelat, de asemenea, la poemul eminescian un exemplu elocvent fiind poemul coregrafic scris de compozitorul sovietic Eugen Doga, prezentat în anul 1983 pe scena Teatrului Mare din Moscova în versiunea cîntată de cor în limba română. După cum a subliniat Viorel Cosma, un fragment din acest balet a fost interpretat de oaspeți sovietici în cadrul Festivalului Internațional „George Enescu" încă în anul 1981.

Oprindu-se în detaliu asupra ciclului *„Destin de poet"* de Mansi Barberis, Georgeta Băcioiu a analizat sub aspect structural cele 10 lieduri inspirate de

Scanned with OKEN Scanner

versuri eminesciene, concepute în mișcări lente — excepție face liedul *M-aș face oglindă* —, miniaturile urmînd un melos de inspirație folclorică, cu sonorități interiorizate, punctul culminant fiind ultima piesă, *Luceafărul*, către care converg toate celelalte.

Elegia *Peste vîrfuri* în nu mai puțin de 18 ipostaze muzicale a constituit tema comunicării ce a urmat, fiind semnalate lucrări scrise de-a lungul unui veac de compozitori din toate marile momente creatoare ale istoriei muzicii românești — de la Dima la Paul Constantinescu, de la Jora la Andricu și Mihal Moldovan, *Simfonia a V-a* de Anatol Vieru reprezentînd, în anii din urmă, o culme a percepерii și redării sonore a înaltei spiritualități eminesciene la adevăratele sale dimensiuni.

Comunicarea susținută de Marin Marian, intitulată „Eminescu-Cuclin — între asemuire și identitate" — a surprins și a incitat prin însăși ideea de eminescianism pe care autorul a propus-o ca simbol al spiritualității românești sau ca dimensiune a unei vaste culturi ; prin amploarea creației, prin proiectele titanice și prin concepția sa umanist-patriotică, Dimitrie Cuclin este un eminescian, și el, nepereche — susține Marin Marian, considerîndu-l un posibil continuator al lui Eminescu în veacul XX în planul titanismului enciclopedic de structură renascentistă ce-i caracterizează deopotrivă.

Dacă muzicologii au pus în evidență efortul compozitorilor de a găsi învesmîntarea sonoră ideală poeziei eminesciene, Alexandru Piru, profesor universitar și reputat critic literar a afirmat incompatibilitatea celor două lumi — poezia eminesciană și arta sunetelor — pornind de la însuși modul lor diferit de exprimare — una prin cuvînt, cealalată prin note. Chiar dacă Eminescu atrage compozitorii ca o garanție a geniului, el rămîne irepetabil, orice speculație în alte domenii fiind hazardată. Comentînd eminescianismul ca formulă de definire a unui simbol, Alexandru Piru a subliniat că aceasta este o trăsătură care aparține numai poetului, nicidecum o coordonată a spiritualității românești. Versul lui Eminescu este muzical, prin excelență, elemente muzicale sînt mereu prezente în versurile sale ; mai mult, personaje din „Geniul pustiu" sau din „Sărmanul Dionis" vorbesc sau cîntă chiar fragmente muzicale celebre ; Eminescu era prieten cu violonistul Toma Micheru, scria cronici muzicale, dar toate acestea rămîn elemente ce nu justifică transpunerea muzicală a versului eminescian, muzica fiind după părerea vorbitorului, sublimă doar în formele ei pure, ce fac apel la spațiul sufletesc, metafizic.

Confruntarea ideatică benefică și stimulatoare atît pentru muzicieni cît și pentru literați, a făcut loc, în încheiere, unui scurt program de lieduri pe versuri de Eminescu, tălmăcite de Georgeta Stoleriu și Irina Săndulescu-Bălan ,acompaniate la pian de Ilinca Dumitrescu ; două variante muzicale ale poeziei „Peste vîrfuri" semnate de Gheorghe Dima (cîntat pentru prima oară la noi în limba germană) și Mihail Jora, *La steaua* de Tudor Ciortea, *Dintre sute de catarge* de Doru Popovici, *Somnoroase păsărele* de Nicolae Bretan (în limba engleză) și *O, rămîi* de George Stephănescu au încîntat auditorul, care a aplaudat entuziast interpretarea sensibilă, elevată, conferită unor valoroase miniaturi vocale compuse pe versuri eminesciene de largă circulație.

Anca FLOREA

VIAȚA MUZICALĂ

Concertele Filarmonicii „George Enescu"

Cristian Mandeal

Alegînd, pentru a deschide programul său din 3 martie, *Simfonia a II-a* de Adrian Iorgulescu, dirijorul Cristian Mandeal a probat încă o dată amplitudinea și profunzimea afinităților sale cu muzica românească contemporană în general și cu creația acestui compozitor (atît de important, în generația sa — și nu numai — ce nu duce lipsă de valori), în special. Așa se face că virtuțile partiturii lui Adrian Iorgulescu — economia de mijloace, surprinzătoare în raport cu efectul lor ; forța interioară copleșitoare a unui discurs de mare gravitate ideatică ; imprevizibilul ce „accidentează" în chip fericit traseul foarte ferm și în aparență rectiliniu al devenirii substanței muzicale — au fost speculate cu inteligență și sensibilitate, Cristian Mandeal realizînd una dintre acele versiuni interpretative capabile să cucerească noi adepți pentru muzica românească contemporană. Și poate că, pînă și în marea masă a publicului de la Ateneu — indiferentă la tot ce nu este operă „clasică" — se vor fi găsit de astă dată cîțiva melomani care să vibreze pe aceeași lungime de undă cu creatorul și interpreții *Simfoniei a II-a* de Adrian Iorgulescu...

Nu știu dacă opțiunea dirijorului pentru ineditul (cel puțin în ceeea ce privește auditoriul Filarmonicii) *Concert în mi bemol major pentru doi corni* de Haydn a pornit din dorința muzicianului de a dezvălui publicului frumuseți necunoscute lui sau din aceea de a oferi o rampă de lansare celor doi excelenți instrumentiști ai Filarmonicii din Cluj-Napoca — Vasile Oprea și Dăian Lung —, ce au susținut cu brio partitura solistică a lucrării ; oricum ar fi însă, această inițiativă a prilejuit consumarea unuia dintre momentele memorabile ale actualei stagiuni. Velocitatea, precizia intonațională și rigoarea ritmică, dulceața tonului, eleganța frazării celor doi soliști au scos admirabil în evidență nu numai calitățile partiturii lui Haydn, dar însăși grația aparte a cornului, socotit îndeobște a fi un instrument destul de greoi. Nu fără temei, deci, entuziasmul publicului a fost atît de mare încît a determinat acordarea a două suplimente (între care celebrul și dificilul „Cor al vînătorilor" din opera *„Freischütz"* de Weber), unde pe cei doi clujeni i-au secondat Simion Jebeleanu și Nicolae Apostol, colegii lor de la Filarmonica din București.

În fine, încununînd propria-i evoluție interpretativă din acea seară și, totodată, ridicînd contribuția orchestrei simfonice a Filarmonicii „George Enescu" la cotele ei cele mai înalte, Cristian Mandeal a oferit două versiuni de referință ale unor foarte populare compoziții de Ravel : *Rapsodia spaniolă* și *Valsul*. Dincolo de perfecțiunea execuției și de in-

tensitatea, puterea de comunicare și expresia fascinantă a trăirii muzicale, ceea ce era de reținut în interpretările lui Cristian Mandeal decurgea dintr-un proces intim de înțelegere originală a muzicii lui Ravel, de căutare a noi ipostaze pentru aceste pagini atît de bătătorite astăzi. O aură de mister învăluia astfel, în viziunea lui dirijorală, atît contururile capricioase ale *Rapsodiei spaniole*, cît și distincția, noblețea, delicatețea *Valsului*, în care se insinuau parcă ecouri ale înfrigurării sumbre, fantastice, cu nuanțe grotești, dintr-o altă (celebră altădată, astăzi căzută în uitare) pagină similară : *Vals trist* de Sibelius.

Dumitru Goia — Marin Cazacu

Dirijor energic și sensibil, inteligent și viguros, oaspetele concertului Filarmonicii „George Enescu" din 10 martie, Dumitru Goia, a ținut să-și demonstreze interesul și prețuirea pentru creația unuia dintre compatrioții săi din R.S.S. Moldovenească, compozitorul Pavel Rusu, făcînd cunoștință publicului bucureștean cu *Rapsodia pentru orchestră* a acestuia. Dovedind asimilarea temeinică a lecțiilor de compoziție pe care le prilejuiește studiul partiturilor celor mai de seamă dintre clasicii secolului nostru — de la Stravinski și Enescu la Șostakovici —, ba chiar și pe aceea furnizată de înaintașii muzicii noastre culte în valorificarea folclorului, Pavel Rusu se află încă pe drumul căutării propriei sale personalități, al exprimării coerente și convingătoare a unor adevăruri profunde și originale. Iar Dumitru Goia s-a străduit să evidențieze întrezărirea acestei dorite perspective, estompînd pe cît i-a stat în putință pregnanța locurilor comune și hiatus-urile dintre ele.

Excelent partener pentru violoncelistul Marin Cazacu — solistul *Concertului* de Schumann —, Dumitru Goia s-a pliat unei viziuni mai puțin obișnuite (cel puțin pentru primele două mișcări ale lucrării, concepute în spirit epic, baladesc) asupra romanticului german, viziune în care visarea precumpănește înflăcărarea, conflictele dramatice sînt atenuate (ca și contrastele de mișcare și de caracter), iar reliefurilor puternice îi este preferată o dominantă unitate de stare și de simțire a întregului. Frumusețea desăvîrșită a acestei interpretări (în care perfecțiunea execuției este înnobilată de splendoarea tonului, de armonia și echilibrul frazării) suplinește cu succes vitalitatea și tensiunea expresivă cultivate aici de alți iluștri tălmăcitori ai lucrării lui Schumann.

Dar — cum era de așteptat — abia centrul de greutate al programului, *Simfonia „Manfred"* de Ceaikovski, a revelat integral competența și talentul dirijorului Dumitru Goia. În egală măsură arhitect și colorist zăbovind cu minuțiozitate asupra detaliilor — pe care le valorifică în chip original — și determinînd totodată spectaculoase acumulări de tensiune și cutremurătoare culminații expresive, capabil să însuflețească orchestra pînă la a o face să-l urmeze în mișcări net superioare ca tempo acelora cu care ea este obișnuită, speculînd la maximum tăcerea încărcată de expresivitate, Dumitru Goia a oferit auditoriului de la Ateneu o interpretare de excepție a monumentalului opus ceaikovskian.

Mircea Cristescu — Jenny Abel

Farmecul aparte al celor *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski s-a concentrat în versiunea realizată de către Mircea Cristescu în compania Filarmonicii „George Enescu" (în concertul din 17 martie), la mijlocul desfășurării discursului, în atît de neobișnuitul dans macedonean „Gaida", căruia dirijorul i-a potențat la maximum expresia misterioasă, fantomatică. Din păcate — mai ales în raport cu această înțelegere a partiturii —, dansul ardelenesc ce-l precede și dansul muntenesc ce-i urmează n-au avut cel dintîi robustețea, iar cel de-al doilea exuberanța caracteristice, apte să confere strălucire tripticului în ansamblul său.

Tot astfel, ades frecventata *Simfonie a III-a* a lui Saint-Saëns a suferit și ea de pe urma unei similare inconsecvențe de construcție, momente de mare și rafinată frumusețe (precum intervenția orgii — a cărei partitură a fost susținută de către Nicolae Licaret) alternînd cu parcurgeri plate ale textului, fără interes intelectual și participare afectivă.

În schimb, punctul forte al programului s-a dovedit a fi tocmai interpretarea unei pagini și necunoscute publicului nostru și fără o valoare componistică deosebită : *Concertul pentru vioară* al lui Ottorino Respighi. Propunînd această lucrare, violonista Jenny Abel (RFG) rămîne credincioasă unui crez artistic demn de toată lauda, crez ce o îndeamnă să-și sacrifice șansele sigure de a cuceri auditoriul dăruindu-i muzica pe care o iubește și o dorește, pentru a-l conduce pe drumul spinos — și presărat cu riscurile neînțelegerii ! — al descoperirii unor noi creații. Și, chiar dacă acest *Concert* al lui Respighi nu poate sta alături de *Concertul* lui Alban Berg, cu care violonista ne-a desfătat la trecuta ei apariție pe podiumurile românești, și de astă dată remarcabila sa artă interpretativă (țesută din virtuozitate tehnică și căldură participativă, forță și mobilitate expresivă, și beneficiind în plus de strălucirea unui ton de aleasă calitate) a cucerit publicul Ateneului.

Iosif Conta — „Romeo și Julieta" de Berlioz

Extrem de rar cîntată în sălile noastre de concert (îmi amintesc doar de versiunea realizată acum vreun sfert de veac, la Radioteleviziune, sub bagheta lui Emanuel Elenescu și cu concursul cîntăreților Zenaida Pally, Valentin Teodorian și Nicolae Florei — versiune gravată și pe disc Electrecord), simfonia dramatică *Romeo și Julieta* de Berlioz a prilejuit acum (în 24 martie) dirijorului Iosif Conta marcarea unuia dintre evenimentele majore ale stagiunii. A pregăti în numai patru repetiții o lucrare de asemenea amploare și complexitate constituie, în sine, o veritabilă performanță — mai cu seamă cînd, în decursul timpului, ai întîlnit destul de rar orchestra cu care lucrezi, cînd partitura corală este susținută de două ansambluri, reunite ad hoc (Corul Filarmonicii, dirijat de Mihai Diaconescu, și Corul RTV, condus de Aurel Grigoraș), și cînd alături de unul dintre soliștii consacrați ai Operei Române (basul Pompei Hărășteanu) cîntă un altul, aflat abia la început de carieră — ce-i drept, excelent început ! — (tenorul Ștefăniță Lascu) și un al treilea, aflat încă pe băncile Conservatorului (mezzosoprana Ruxandra Donose). Performanța este însă cu atît mai impunătoare, cu cît Iosif Conta și colaboratorii săi nu s-au mulțumit doar cu precizia execuției, nici doar cu clădirea unui edificiu sonor somptuos dar stabil și solid echilibrat, ci au căutat — și au reușit, în numeroase momente ale discursului — să imprime textului reflexele unei citiri personale. Din punct de vedere dirijoral, acest *Romeo și Julieta* de Berlioz este interpretarea unui muzician care cunoaște și admiră deopotrivă partitura scrisă de Prokofiev după tragedia lui Shakespeare : transpar aici ecouri ale sarcasmului și violenței tipice primei jumătăți a veacului nostru, dar care — iată — nu sînt defel incompatibile cu spiritul creației secolului al XIX-lea. Din punct de vedere solistic, este înțelegerea unui cîntăreț care a dat viață unor mari roluri de bas din literatura universală, clasică și contemporană, — Pompei Hărășteanu — și care îi împrumută eroului său de aici (Padre Lorenzo) cîte ceva din forța și noblețea, vehemența și înțelepciunea acelora ; a unui tînăr cîntăreț — Ștefăniță

Scanned with OKEN Scanner

Lascu —, pentru care glumeţul Mercuzio îmbracă un suav veşmînt al visării poetice ; în fine, a unei foarte tinere cîntăreţe — Ruxandra Donose — care încarcă relatarea senină a începuturilor poveştii celor doi îndrăgostiţi („scena balconului" şi „serenada") cu apăsătoarele presimţiri ale întîmplărilor viitoare, dovedind nu numai remarcabile calităţi vocale şi muzicale în general, dar şi o surprinzătoare maturitate de concepţie. Iar din punct de vedere coral, este viziunea unor artişti care au înţeles să pună în valoare modernitatea vizionară a îndrăznelilor de scriitură (îndeosebi armonică) ale partiturii, dar şi teatralitatea virtuală a discursului, atingînd sublimul în acel tulburător lamento pe care îl reprezintă „Convoiul funebru al Julietei" şi în dramatica încleştare finală a celor două tabere, ce precede extatica „odă a împăcării" prin care Berlioz dă replica beethovenienei „Ode a bucuriei".

Nicolae Boboc — Mihai Ungureanu

Ultimul concert din martie al Filarmonicii „George Enescu", în cea din urmă zi a lunii, l-a avut drept dirijor pe Nicolae Boboc — care a ţinut de astă dată să-şi înceapă programul cu o lucrare românească foarte puţin cunoscută publicului de „simfonic", dar familiară aceluia de balet : *Iancu Jianu* de Mircea Chiriac. Semnificaţia alegerii ei era multiplă : mai întîi, omagia un autor ce împlinea 70 de ani ; apoi, prezenta un coleg al dirijorului, discipol întru ale compoziţiei al aceluiaşi mare profesor care a fost Mihail Jora ; în fine — bănuiesc — reedita succesul unei colaborări fericite la montarea baletului *Iancu Jianu* (căci, dacă nu cumva chiar Nicolae Boboc a condus premiera timişoreană a spectacolului, în tot cazul — după calculele mele — el trebuie să fi fost pe atunci directorul Operei Române din Timişoara). Contribuţia lui Nicolae Boboc la înfăţişarea simfonică a muzicii baletului *Iancu Jianu* a fost acum cu atît mai importantă, cu cît din cele două suite pe care compozitorul le-a extras din partitura acestuia, dirijorul a ales şase „numere", înlănţuindu-le de aşa manieră încît să se pună reciproc în valoare, prin contrast sau, dimpotrivă, prin continuitate de expresie. În plus, reliefînd alternativ elementele lirice, tragice sau groteşti ale muzicii, Nicolae Boboc a evidenţiat cu pregnanţă vizualitatea ei extremă, plasticitatea ei coregrafică şi — nu în ultimul rînd — bogăţia ei coloristică. Iar Corul Filarmonicii, pregătit de Mihai Diaconescu, a participat cu profesionalism şi sensibilitate la sporirea forţei emoţionale a unora dintre momentele interpretării.

Forţa şi precizia, rigoarea intelectuală şi patosul romantic se îngemănează în chip excelent în pianistica lui Mihai Ungureanu, iar *Concertul în si bemol minor* de Ceaikovski pare a fi textul ideal în care tînărul muzician să-şi poată etala calităţile. Siguranţa suverană a stăpînirii egale, a claviaturii (cu reală bravură) şi a partiturii (cu acută luciditate), conferă versiunii lui Mihai Ungureanu o cuceritoare linişte interioară (cîştigul ferm al unui interpret ce se dedică, cu aceeaşi fervoare, şi muzicii de cameră).

În această concepţie mai puţin obişnuită asupra partiturii lui Ceaikovski dirijorul Nicolae Boboc s-a integrat cu atît mai bucuros, cu cît ea se înscrie pe aceeaşi direcţie cu viziunea sa asupra *Simfoniei a V-a* de Şostakovici — în care, estompînd clamările revoltei şi lamentou-rile înfrîngerilor sau ale pierderilor ireparabile, a dominat un amestec seducător de reculegere extatică şi exuberanţă vitală, de bucurie ghiduşă şi lumină victorioasă.

Luminiţa VARTOLOMEI

Concertele Radioteleviziunii

În luna martie, cele cinci concerte ale Orchestrei simfonice a Radioteleviziunii au relevat o politică repertorială axată pe pagini de largă popularitate ale literaturii clasice şi romantice universale, muzica românească fiind reprezentată doar prin două lucrări : *Simfonia I* de Ulpiu Vlad şi fragmente din *Nunta Zamfirei* de Viorel Doboş.

Aşadar, joi 2 martie, *Simfonia a IX-a.* Ca de fiecare dată, sub bagheta eficientă a lui Iosif Conta, muzica beethoveniană trăieşte în primul rînd prin ceea ce ea exprimă mai direct, mai deschis ascultătorului, fiindu-i reliefate limpezimea ideilor, pulsaţia fremătătoare, organismul viu, de neconfundat al formei.

Temperament dinamic prin excelenţă, Iosif Conta se simte atras mai ales de măreţia întregului arhitectural, căruia îi supune permanenta devenire a muzicii. Aşa încît apoteotica *Odă a Bucuriei,* la care s-a ajuns aproape pe nesimţite, a încununat nu numai ca forţă a mesajului dar şi ca realizare această versiune. Puterea ei de convingere s-a datorat în foarte mare parte calităţii corului şi a solistelor Petra Ine Strathe şi Brigitte Pfretzschner — ambele din Republica Democrată Germană, tenorului Ionel Voineag şi basului Pompei Hărăşteanu. Excelent echilibrat sub aspectul calităţii vocilor şi mai ales al gîndirii muzicale s-a dovedit a fi acest cvartet în cadrul căruia s-a remarcat cu deosebire vocea cutlivată, cantabilă şi dramatică totodată, a sopranei Petra Ine Strathe.

Corurile reunite ale Radioteleviziunii şi Filarmonicii „George Enescu", pregătite cu maxim profesionalism de Aurel Grigoraş şi, respectiv, Mihai Diaconescu au susţinut o partituă pe cît de bine realizată tehnic pe atît de profundă sub aspect dramaturgic. Exploziile muzicii în forte nu păreau să forţeze deloc vocile în registrul acut, ele fiind rezultatul unor reale acumulări de tensiune.

Se poate spune că tradiţia aceasta de a relua *Simfonia a IX-a* în fiecare stagiune, departe de a o banaliza, readuce bucuria întîlnirii cu o muzică ce pare a exista dintotdeauna în noi.

O săptămînă mai tîrziu, invitat al simfonicelor Radioteleviziunii a fost şeful de orchestră al Filarmonicii orădene, Erwin Acel. Cu o bogată activitate în ţară şi peste hotare, Erwin Acel lasă întotdeauna impresia muzicianului profesionist. Limpezimea exprimării i-a permis evidenţierea cu expresivitate dar şi pregnanţă a liniilor de forţă ce caracterizează *Simfonia I, „Drumuri în lumină"* de Ulpiu Vlad : construcţie predominant polifonă ce fructifică creator suculenţa unor elemente melodice şi procedee folclorice, pusă în pagină cu deosebit simţ al orchestraţiei, definitorie pentru fondul de expresivitate ale acestui atît de original compozitor.

Versiunea *Concertului pentru pian şi orchestră nr. 1 în sol minor op. 25* de Mendelssohn, datorată tinerei pianiste Ligia Opreanu Popa a reflectat o sensibilitate de tip romantic fără însă a atinge acel rafinament esenţial, fără de care muzica lui Mendelssohn apare ca rezultatul doar al unei inspiraţii melodice prodigioase, academice eventual, dar lipsită de fiorul poetic ce aminteşte de autorul *Cîntecelor fără cuvinte.*

În partea a doua a programului, *Simfonia „Faust"* de Liszt, versiunea fără cor, ar fi necesitat un spor de imaginaţie în conturarea părţilor extreme, inspirate de Faust şi Mefisto, în creionarea neliniştii întrebătoare în contrast cu elanul creator al lui Faust : celui de-al doilea i-a lipsit facilitatea halucinantă atît de expresiv, de ingenios exprimată de muzică.

Cel de-al treilea concert al lunii martie — joi, 16 — s-a desfăşurat sub bagheta lui Emanoil Elenescu cu un festival Richard Strauss, prilej cu care s-a dovedit că tinereţea spirituală îşi manifestă încă, dincolo de tehnica dirijorală, puterea de seducţie asupra ansamblului cu care maestrul a colaborat fruc-

Scanned with OKEN Scanner

tuos atîta vreme. Orchestra a răspuns cu solicitudine intențiilor sale, dovedind virtuozitate — chiar dacă au existat mici desincronizări la început — în urmărirea năzdrăvanului Till Eulenspiegel pe drumul său plin de peripeții. Aceeași valorificare a posibilităților personale — ceea ce nu se întîmplă întotdeauna — a impulsionat contribuția fiecărui membru al orchestrei la redarea *Simfoniei Alpilor* (solist Florin Chiriacescu).

Dar momentul de vîrf al serii din punct de vedere al originalității interpretative mi s-a părut totuși *Burlesca* pentru pian în viziunea excepțională a lui Dan Grigore. Acestei pagini de tinerețe a lui Richard Strauss, concepută inițial drept „Concert pentru pian și orchestră", Dan Grigore i-a îmbogățit, i-a înnobilat pur și simplu sensurile, îmblînzind impulsurile uneori aspre și tăioase ale temelor pentru a-i savura sonorităților grațioase prins parcă de vraja chopiniană ; s-au lăsat purtați în această trăire romantică și dirijorul și principalul interlocutor al solistului — timpanul. Prin însăși natura sa, Dan Grigore rămîne același poet al clapelor, impetuos și sublim (ca în *Preludiul în mi bemol minor* din *Clavecinul bine temperat*, caietul întîi, oferit ca supliment la cererea publicului).

Emanoil Elenescu își păstrează încă vitalitatea artistului capabil de a reda în toată plenitudinea lor desfășurări sonore de rafinament dar și de anvergura celor semnate de Richard Strauss.

Tribuna tinerilor soliști, organizată joi 23 martie, a avut în vedere punerea în valoare a unor talente afirmate mai mult sau mai puțin în viața de concert (aceasta constituind o problemă numai de vîrstă) dar deajuns pentru a putea evolua pe scena și în compania orchestrei Radio.

Pentru început, Ovidiu Căplescu, nume cunoscut publicului s-a impus prin muzicalitatea desăvîrșită, tehnica ireproșabilă — fără de care nici nu se poate concepe abordarea *Concertului nr. 2 op. 74* de Weber. Dar dincolo de toate acestea, Ovidiu Căplescu se distinge prin *calitatea sunetului*, trăsătură ce-l situează, îl singularizează chiar printre clarinetiștii de înaltă valoare. Sunetul instrumentului său are o căldură, o catifelare ce amintește de flautul lui Jean-Pierre Rampal, este maleabil și strălucitor ca un material prețios.

Cristina Laura Constantinescu — elevă a liceului de Artă „George Enescu", pe care îl va absolvi anul acesta la clasa profesorului Valeriu Rogacev, dovedește virtuozitate și inteligență ; lepădîndu-și haina de ucenic, tînăra violonistă s-a avîntat fără riscuri în discursul prodigios al *Concertului în mi minor* de Mendelssohn înfruptîndu-se cu bucuria caracteristică vîrstei din inspirația melodică debordantă prinsă însă în tușe subțiri, mînuite cu suplețe.

Cea mai tînără solistă a serii — pianista Raluca Stirbăț — este elevă a Liceului de Artă „Octav Băncilă" din Iași, la clasa Adrianei Bera. Deși în vîrstă de numai 14 ani, Raluca Stribăț are personalitate, o gîndire fermă, consecventă cu ea însăși. Evidenta rigoare, notă de constructivism care au marcat evoluția pianistei au slujit dramatismul de tip beethovenian asupra căruia a insistat și care nu îi este străin *Concertului în re minor* de Mozart ; totuși această viziune scoate lucrarea din stilul mozartian, văduvindu-l de nota de spontaneitate, de șarmul compozitorului austriac. Fără îndoială Raluca Stirbăț dovedește calități promițătoare pentru o carieră solistică.

Datorită prezenței pe podium a dirijorului Ilarion Ionescu-Galați, concertul din 30 martie a marcat unul dintre momentele de maxim interes prin prezentarea *Tablourilor dintr-o expoziție* de Musorgski-Ravel. Muzician de substanță, înzestrat cu o personalitate fermecătoare, un temperament dinamic și gusturi rafinate, șeful de orchestră brașovean a reușit să surprindă, dincolo de strălucirea orchestrală datorată lui Ravel, sensurile, în esența lor, ale muzicii original destinate pianului. Și anume meandrele trăirilor sufletești în contactul cu arta pictorului prieten depășind treptat stadiul senzorial pentru a se regăsi în plan spiritual, într-o exprimare chintesențială, marcată profund de sensibilitatea specifică poporului său, a compozitorului rus. Orchestra și-a dovedit valoarea ei reală, părțile solistice amintindu-ne de apreciații interpreți de muzică de cameră sau de concert care sînt o bună parte din membrii ei.

Concertul nr. 2, în fa minor pentru pian și orchestră de Frederic Chopin a constituit pentru Dan Atanasiu un moment de reevaluare fără îndoială pe o treaptă superioară a disponibilităților sale nu totdeauna scoase cu generozitate la lumină. De data aceasta melodica chopiniană, infinit variată, atît de încofundabil ornamentată a declanșat în interiorul pianistului noi resorturi de expresivitate ; deși foarte tînăr, Chopin se dovedește în acest concert făuritor de stil în epocă. Lucrarea românească din programul serii, de fapt piesa de debut a fost *Nunta Zamfirei* de Viorel Doboș din care au fost prezentate primele 3 fragmente : *Preludiu, Dansul drușteior, Dansul bradului*. Baletul — se spune în programul de sală — intenționează să prezinte obiceiurile de nuntă într-o viziune coregrafică, inspirată din poemul lui George Coșbuc și în conformitate cu care este gîndită ordinea înlănțuirii dansurilor. Muzica, vie, colorată, inspirată firește din melosul popular, urmărește sugestiile textului poetic. Dar — din cît am ascultat în acea seară — ea transcende simpla ilustrare a versurilor ca și condiția de fond sonor necesar desfășurării coregrafice, purtînd o încărcătură emoțională proprie, creatoare de atmosferă care o face oportună și pentru execuția în concert.

Michaela ROȘU

Creații ale compozitoarelor noastre

Școala componistică românească se poate mîndri cu o pleiadă de valoroase compozitoare, ale căror creații sînt întotdeauna audiate cu interes. Bogata paletă stilistică pune mereu în lumină personalități distincte, sensibilități și caractere bine definite. În acest sens, concertul cameral organizat de Filarmonica „George Enescu" în colaborare cu Uniunea compozitorilor și muzicologilor, în cinstea „Zilei Internaționale a Femeii", a reprezentat încă o confirmare a talentului creator pentru compozitoarele incluse în program.

Beneficiind de prezentarea competentă, de un înalt profesionalism a muzicologului dr. Vasile Tomescu, secretar al Uniunii compozitorilor și muzicologilor, concertul s-a desfășurat într-o crescîndă emulație de idei muzicale, puse în pagină de mîna sigură a compozitoarelor : Carmen Petra-Basacopol, Felicia Donceanu, Irina Odăgescu-Țuțuianu, Cornelia Tăutu, Elise Popovici, Marina Vlad, Doina Rotaru, Maia Ciobanu și Ana-Maria Avram.

În deschiderea concertului a putut fi audiat, în primă audiție, Ciclul de lieduri *Țării mele* de Carmen Petra-Basacopol (pe versuri de Victor Tulbure, Mariana Dumitrescu și Ion Sângereanu). Sonoritățile adînci, vibrînd de intensitatea trăirii muzicale, au fost redate cu acuratețe și căldură de basul Paul Basacopol, acompaniat la pian de Cristian Vais.

A urmat o lucrare de Doina Rotaru, *Sonata pentru vioară solo*, apreciată pentru melodicitatea încărcată de tensiuni lirice, investigînd o lume ce transfigurează un folclor imaginar, cu o scriitură violonistică de factură contemporană, solicitînd interpretului Ion Georgescu virtuozitate instrumentală și concentrarea

Scanned with OKEN Scanner

expresiei, acesta reușind-o în crescendo, culminînd cu finalul sonatei.

Prima audiție a piesei pentru orgă *Cosmophonie* de Ana-Maria Avram s-a bucurat de interpretarea de excepție a tînărului organist Dan Racoveanu, jocul de culori al registrelor constituind punctul de interes al lucrării.

Conținutul ideatic al *Sonatei-Glossă pentru clarinet solo* de Felicia Donceanu a solicitat interpretului Ion Nedelciu capacitatea de concentrare a expresiei în urmărirea traseului sinusoidal prilejuind sonorități cu infinite nuanțe, realizate de o gîndire componistică deosebit de subtilă și pătrunzătoare.

Trio-ul pentru suflători *„Raze de lumină"* de Marina Vlad a întrunit un mănunchi din interpreții Cvintetului „Concordia", pentru a sonoriza o viziune muzicală emanînd o lumină interioară pe care autoarea o aduce cu discreție la suprafață.

Tot o primă audiție, piesa *Fîntîna II* pentru violoncel și orgă de Maia Ciobanu a suscitat atenția auditoriului prin ingenioasa împletire a vocilor, în desfășurarea gradată și ciclică, izvorînd sonorități inedite. Violoncelistul Constantin Gheorghiu și organistul Cristinel Coconcea s-au străduit să redea cît mai fidel intențiile compozitoarei.

Cvintetul de suflători „Ecouri de colind" de Cornelia Tăutu, plin de muzicalitatea folclorului transfigurat și de culoarea imagistică realizată prin sonoritățile suflătorilor, a fost interpretat cu toată dăruirea artistică de membrii Cvintetului „Concordia" (Ioan Cațianis, Nicolae Vasile, Petre Ignățoiu, Nicolae Bănică și Miltiade Nenoiu).

Încheind concertul, Ansamblul „Camerata" dirijat de Iosif Ion Prunner a prezentat publicului, în primă audiție, *Divertismentul pentru oboi și orchestră de coarde* de Elise Popovici. Implicațiile clasicizante ale partiturii soliste au fost redate cu simplitate și autenticitate de oboistul Adrian Petrescu.

Ultima piesă din program, *Concertul pentru ansamblu de coarde „Momente"* de Irina Odăgescu, s-a împlinit prin sonorități vii, pregnante, ample și bine timbrate, în evoluția ansamblului condus de Iosif Ion Prunner, angajat cu dăruire și seriozitate în interpretarea unor pagini contemporane ale muzicii românești.

Astfel constituit, concertul cameral XII, din ciclul „Muzica românească în actualitate", a pus în lumină o dată în plus multitudinea preocupărilor și varietatea stilistică prezentă în creația compozitoarelor noastre.

Mihaela MARINESCU

Concert „Ars Nova"

Am întîmpinat cu bucurie prezența în București la sfîrșitul lunii februarie a ansamblului condus de compozitorul și dirijorul Cornel Țăranu. Concertul a avut loc în sala atît de familiară Ars Novei care este Studioul T 8 al Radioteleviziunii, spațiu rechemat a fi modelat de o energie sonoră degajată cu suplețea veritabilei intuiții muzicale și intelectuale.

Simultan deschis în demersul său creator și interpretativ la crispările, de ce nu, grimasele artei contemporane occidentale, la starea de „timp lung" românesc și la gestul hiperdistilat, concentrat, extremoriental, Cornel Țăranu, implicit ansamblul său, ne-a oferit în prima parte a concertului patru lucrări de compozitori străini, iar în partea a doua, momente ale propriei traiectorii componistice.

Nerefuzînd reflexul de a fixa programul prin cîteva lucrări și recunoscîndu-ne subiectivitatea, plasăm ca reper imixtiunea cu orientalul — prezent în starea sa extrem pură prin lucrarea *Deep blue sky* pentru oboi, cvartet de coarde și pian a compozitorului japonez Yayoi Itazume, iar în starea sa impură, amalgamată, devenită spațiu concav pasiv, improvizatoric românesc prin admirabila pagină a lui Cornel Țăranu *Sonata rubato* pentru ansamblu. Apelînd la privirea vis-à-vis aflăm la capătul unei alte ramificații gestul extravertit violent al lui Ianis Xenakis din *Morsima-Amorsima* pentru vioară, violoncel, contrabas și pian, dealtfel de o certă ținută componistică.

„Palparea" limpidității albastrului intens este realizată de către Y. Itazume prin gravarea de linii și puncte fine, cu început și sfîrșit strict determinate, dispuse spațial ca țesătură transparentă, iar temporal ca discurs concentrat atît în plin cît și în gol.

Considerăm proba rezonării cu spațiul imaginat sonor de Cornel Țăranu în *Sonata rubato* ca decisivă și „împlinitoare". Mai rar se întîmplă ca presugestia verbală și cu sugestia propriu-zisă sonoră, inclusiv în cazul în care și prima aparține tot compozitorului, să „pice" în mod real împreună și în miezul lucrurilor. Iată că, moment dăruit!, taraful intenționat de compozitor a *și* sunat — cu creșterile și descreșterile lui, cu improvizații strecurate, pulverizate în sound-ul de nor suspendat la care am acces împreună cîteva bune minute.

Datînd din 1962, lucrarea lui I. Xenakis încită încă la discuții. Sunetele al căror atac este abia perceptibil, iscate și continuate prin glissando, continuîndu-se unul pe celălalt într-o continuă deplasare dreapta-stînga, stînga-dreapta sugerează plasarea în imediata vecinătate a mediului electronic, cu efecte de stereofonie simulată, cu accente stridente, discontinue, într-un continuum așadar, arcuit cu inteligență și eficiență muzicală.

O altă posibilă linie de forță a programului reunește muzicile cu text, deplasîndu-ne din spațiul francez al lui Mallarmé — nu foarte interesanta lucrare a lui Gilbert Amy pentru mezzosoprană și clarinet, în spațiul german-român al lui Paul Celan al cărui univers poetic ne-a fost revelat grație primei audiții semnate de Cornel Țăranu — o pagină hrănită din atmosfera expresionist germană, adusă la lumina capătului prin propriile filtre — cele ale unei intuiții conexate viu în cultural. Încheind curba toposurilor, și concertul totodată, *Rime di Michelangelo* extrage spațiului vechi italian gravitatea încărcăturii semantice, profunzimile zonelor umbroase ale spiritului. Devenit moment de referință în traiectoria componistică a lui Cornel Țăranu, opusul de față continuă să emoționeze. Desigur că „lumea" Cornel Țăranu este chiar o lume, iar inepuizabilul transfer subteran de la o lucrare la alta ne obligă să surprindem, pe lîngă cele consemnate înainte, și puterea de investigare tehnic timbrală ce tinde spre exhaustiv din *Sonata pentru contrabas* sau mobilitatea imaginării aliajelor de sonorități din *Sempre ostinato IV*, ascultată de această dată în varianta sa cu ansamblu și clarinet în loc de saxofon.

Discuțiile pe tema remarcabilului nivel interpretativ, osmotic legat de cel creator ar necesita după părerea noastră un spațiu special. Numele mezzosopranei Edita Simon, al basului Gheorghe Roșu, cel al clarinetistului Ioan Goilă sau al contrabasistului Dorin Marc ne sînt deja cunoscute dealtfel. Încă o dată plăcut impresionați în primul rînd de seriozitatea manifestată în abordarea repertoriului contemporan, felicităm ansamblul „Ars Nova", pe conducătorul ei spiritual, ale cărui intuiții, obsesii de creație prind astfel concretețe.

★ ★ ★

Scanned with OKEN Scanner

Tribuna tinerilor compozitori XVII

Găzduit de sala Studio a Ateneului, concertul din după-amiaza zilei de 13 martie ar fi putut iniția o tribună a tinerelor compozitoare. Destinul pare să amîne o astfel de inițiativă absolut neintenționată de fapt, doar lesne observabilă de unii, de alții, zîmbind, la citirea afișului. Pentru că, din cele cinci lucrări propuse nu s-au putut „întîmpla" decît trei, iar publicul s-a aflat la limita sa inferioară de existență. Probabil că, pe undeva, am devenit imuni la numărul de zece oameni într-o sală, fie și de dimensiunile celei de la subsolul Ateneului, dar acest fapt nu trebuie să ne sporească superioara detașare, ci, dimpotrivă, să ne pună pe gînduri într-un mod activ. Îmi exprim această părere pentru că, venind din interiorul lucrurilor, trăiesc acut falia care-l desparte astăzi pe creator de receptor. Mersul natural al procesului este către adîncire — o realizăm cu toții. Starea lucidității maxime la acest nivel ar trebui însă să ne caracterizeze pe noi cei aflați încă în stadiul tatonărilor, al căutării limitelor de unde să ne începem ființarea prin muzică. Iar printre aceste limite consider că nu greșim dacă o punem și pe cea a apropierii de public. Aceasta în cazul în care nu reconsiderăm întregul act artistic și, eliminînd publicul, transformăm conceptul de creație; transformîndu-ne pe noi înșine. Dar experiențele au cam obosit, atitudinile estetice palide în diversitatea și superficiala lor vehemență deasemeni, puzderia modelor pare acum, privind înapoi, că se dizolvă încetul și de la sine. Într-o astfel de derivă orice poate deveni semn, mînă întinsă nouă. Și de ce nu am considera absența publicului de la concertele de muzică contemporană o astfel de mînă?

Dar să revenim la cele trei lucrări ascultate cu interes dar nu fără părere de rău relativ la absența „primitorului" care modelează subtil nu numai actul interpretativ, ci și pe cel de creație. Am ascultat un *Cvartet de coarde* de Daniela Stoicescu, lucrare ce ne-a atras atenția mai cu seamă prin partea sa mediană, lentă, cu iscări de sunete lungi la violoncel în început și final, și inserții de scurte fragmente melodice pregnante prin simplitate, fragmente ce circulau de altfel în întreg cvartetul.

Cea de a doua lucrare inclusă în program a fost *Trio pentru violoncel, vioară și pian* de Mihaela Stănculescu — o piesă scurtă, desfășurată la nivelul firescului bun gust muzical, împînzită cu crîmpeie melodice care puteau veni la fel de bine (în sensul de organic) din muzica pentru copii, din zonele folclorului, sau, în ultimă instanță, din chiar lumea interioară a compozitoarei.

Încheind concertul, Livia Teodorescu ne-a bucurat prin linia proaspătă a muzicii ei propunîndu-ne două studii de expresie — *Mixolidiana și Locriana pentru flaut, vioară, violoncel și fagot*, pagini ce ne-au părut mai reușite în momentele de solo sau duo, în desfășurarea melodică pe suportul de sunete ținute din cel de al doilea studiu și mai ales în conducerea rezolvării finale prin coborîrile de cvinte.

Aplaudînd roadele străduaniei și pe cei care le-au dat viață sonoră — Liviu Neagu, Mioara Udrea, Adriana Winkler, Maria Simion — încheiem cu speranța în viitoare concerte mai aproape de împlinirea rotund artistică.

Dana TEODORESCU

Liviu Dănceanu — Muzica românească în contemporaneitate

La 7 martie în Studio-ul T8 al Radioteleviziunii — neîncăpător datorită afluenței de public — Atelierul de muzică contemporană „Archaeus" a prezentat un concert cu lucrări de Liviu Dănceanu, căruia i-a urmat proiecția unor filme de scurt metraj realizate de „Animafilm" și cărora protagonistul serii le-a realizat coloana sonoră. Prefațat cu competență de Ștefan Niculescu, căruia Liviu Dănceanu i-a fost student și discipol direct, concertul s-a afirmat ca un punct de interes deosebit al actualei stagiuni camerale Radio.

Liviu Dănceanu este o prezență permanentă în ultimii ani pe podiumul de concert atît ca interpret — conducător al ansamblului pe care l-a instituit și pregătit cu asiduitate — cît și în calitate de autor în genuri dintre cele mai diverse: cameral, simfonic, operă. La vîrsta de 35 de ani, Liviu Dănceanu este semnatarul a mai mult de 40 de lucrări, ceea ce în sine constituie o performanță de talent și prolificitate. A repurtat succese notorii în țară și în străinătate iar membrii ansamblului său — ce-i poartă chiar titlul unei pagini, se pare, definitorii în contextul creației sale — se confirmă cu autoritate crescîndă în interpretarea muzicii românești și contemporane: este vorba despre interpreți ca Anca Vartolomei, Vasile Colțea, Alexandru Matei, Rodica Dănceanu, Marius Lăcraru, Vasile Macovei, Vasile Mocioc (ordinea nu contează). În concepția autorului concertul a avut o „formă" muzicală realizată prin alternanțe de *solo* (*Entrata* — pentru clarinet, *Rocadal lui Ianus*, pentru pian, *Quasi-toccata* pentru violoncel și bandă, *Melodie hexafonică* pentru percuție, *Aria 4* pentru vioară solo și — mai ales! — *Quasi preludiu* și *Quasifuga* pentru chitară care, în special ultima, rămîn momente de vîrf în creația autorului) și *tutti (Sestetto, Septetto, Rime pentru Archaeus)*. Lucrările, în majoritate au devenit binecunoscute prin neobosita activitate de concert a ansamblului și conturează pe deplin personalitatea unui tînăr creator în plin proces de împlinire. Este poate încă dificil a-i contura profilul în contextul generației sale: *vocea* sa. Ea însă se leagă mult prea evident deocamdată de *sunetul* acestui ansamblu. Ar fi un concludent caz de compozitor crescut și format în ambianța interpreților săi. (Să nu uităm că acest mănunchi de excepționali instrumentiști se întîlnește și lucrează — repetînd și concertînd — aproape zilnic, cu toate îndatoririle „de serviciu" ale fiecăruia în parte: sînt, cu toții la un loc, un exemplu rar de pasiune și adîncă profesionalitate, aproape unică în contextul vieții noastre muzicale, azi). Să admirăm la Dănceanu luxuriantele timbrale, savoarea sonorităților, fantezia în înlănțuirea ideilor? Sau să-i criticăm excesele („monteverdiene" — după cum menționa Ștefan Niculescu, fără aluzie directă) de *tremolo*, aproape obositor, de la un cap la altul al programului? Să-i „demascăm" o stare exagerată de fluu (inconsistență!) — opusul clarității în contrarea formei (unice)? O anume „diluție"? Și mai ce? odată ce nu se știe niciodată prea exact din ce va răsări impulsul hotărîtor — nici într-o epocă dată și nici la un autor sau altul — în definirea adevăratului *nume* propriu. De fapt stilul personal se remarcă (să-mi fie iertat truismul) nu atît prin ceea ce înglobează din limbajul standard (la modă) — cît, mai ales, *în pofida* a ceea ce înglobează din el, prin ceea ce *i se opune*: este aici evident, o atitudine extrem de substanțială de ordin creator, implicînd *totalitatea* datelor mai mult sau mai puțin clasate (încă) într-o recompunere fundamentală; lucru nu prea la îndemîna oricui (și oricînd). De aceea mai aștept încă de la Liviu Dănceanu o *Quasi fuga II* cu întreaga speranță în talentul, pregătirea și coacerea timpului, unicul remediu împotriva prolixității ca atare...

Cele 5 filme de scurt metraj (regizori Radu Igazsag și Zeno Bogdănescu) realizate la Animafilm s-au remarcat prin plasticitatea imaginii.

Nicolae BRÎNDUȘ

Scanned with OKEN Scanner

„TRIO CONTRASTE"

Studioul T8 al Radioteleviziunii a găzduit un concert cameral susținut de formația „Trio Contraste". Membrii acesteia sînt trei tineri și foarte talentați instrumentiști din orchestra Filarmonica din Timișoara: Emil Șein — clarinetist și saxofonist, plin de temperament și fantezie, capabil de minunate contraste dinamice și coloristice — Sorin Petrescu — pianist cu o bogată activitate concertistică, Dan Suciu, percuționist preocupat de noi posibilități de expresie, noi efecte instrumentale.

Axat pe interpretarea muzicii contemporane și, deși datînd doar de cîțiva ani, „Trio Contraste" a reușit să obțină un binemeritat prestigiu și un loc de frunte printre formațiile de acest gen, cucerind auditoriul prin seriozitate, talent, competență. Cu adevărat devotați cauzei muzicii contemporane, instrumentiștii au luptat să-și apropie un public cît mai larg în fața căruia să apară pertinente, familiare, valorile artei noi în cadrul unor ingenioase spectacole sincretice, reunind sunetul și gestul într-un ansamblu coerent, accesibil, fără rabat calitativ, într-un spirit de reală și valoroasă modernitate. Un astfel de spectacol a fost oferit publicului bucureștean marți 21 martie cînd, alături de membrii formației am aplaudat un constant și talentat colaborator: mimul Bereczky Peter care a completat sau subliniat în limbajul său propriu sugestiile muzicale.

Ne-am bucurat să remarcăm cu această ocazie progresul evident al întregii formații în ceea ce privește dezinvoltura, coeziunea ansamblului, discernămîntul în alegerea programului, astfel încît concertul s-a constituit ca un eveniment muzical de prim ordin.

Versiunea oferită de Emil Șein și Sorin Petrescu rafinatului *„Decor"* pentru clarinet și pian de Maya Ciobanu a pus în evidență valențele coloristice ale acestei muzici „de stare", contemplativă și limpidă ce se desfășoară în zona armonicelor lui Si bemol.

În interpretarea *Sincroniei IV* de Ștefan Niculescu, ne-au fermecat frumoasa conducere a trasee-lor melodice cît și insuflarea unui bine venit dramatism evoluției muzicale, cu alternări ciclice între tensiuni și relaxări.

Metamorfoze de Doina Nemțeanu Rotaru a fost scrisă anume spre a însoți pantomima lui Bereczky Peter. Peste muzica lirică, sinuoasă, inspirată, în stilul caracteristic autoarei, el a imaginat un scenariu expresiv, cu un „story" plin de tîlc: În gesturi sugestive Peter ne-a povestit despre marea, veșnica minune a artei, despre descoperirea muzicii ca univers.

Punctul culminant al programului l-a constituit interpretarea lucrării *„Exorcism"* de Remus Georgescu, transcripție pentru trio a unei mai vechi piese de flaut. În noua formulă lucrarea cîștigă noi dimensiuni prin accentuarea laturei ei dramatice, spectaculare, iar ceea ce reușește să facă aici Emil Șein este de-a dreptul fascinant. De la urletul strident, dezlănțuit, la șoaptă, dezarticulîndu-și și recompunîndu-și clarinetele, el ne face co-participanți la un ritual de o forță expresivă impresionantă, acaparatoare.

În *„Soliloque IV"* de Nicolae Brînduș — o muzică cu un grad remarcabil de aleatorism, colorată, expresivă, am admirat talentul improvizatoric al celor trei interpreți și evoluția paralelă, folosind muzica ca pretext, a mimului Bereczky Peter.

Cu *„Because"*... — lucrarea în manieră orecum expresionistă, cu elemente de teatru instrumental, a olandezului Rob du Bois pentru clarinet pian și... voce, am descoperit în Dan Suciu un excelent solfegist într-o partitură cu reale dificultăți intonaționale.

Ultima piesă din program — *Doubles Duos* de Anatol Vieru — o lucrare cu frumoase contraste dinamice și agogice, într-un limbaj modal ușor sesizabil, vădind o estetică de factură post modernă cu rapeluri ușor ironice sau nostalgice la stiluri muzicale revolute — a constituit finalul oarecum fastuos al frumosului recital oferit de „Trio Contraste".

Ana-Maria AVRAM

Anca Vartolomei

La 28 martie studioul 8 al Radioteleviziunii a găzduit recitalul de muzică românească al unei artiste afirmată de ani de zile în viața noastră muzicală, violoncelista Anca Vartolomei. Cu consecvență, încă de pe băncile Conservatorului „Ciprian Porumbescu", Anca Vartolomei a apărut în repetate rînduri pe podium atît ca solistă cît și ca membru al unor formații camerale ce și-au cîștigat pe parcurs o binemeritată notorietate. O remarcabilă dotare instrumentală la care se adaugă cultura și o educație muzicală complexă i-au permis solistei abordarea cu autoritate a *întregului* repertoriu violoncelistic, clasic și modern și i-au dezvoltat o profundă înțelegere a muzicii de ultimă oră. Deținătoare a multor distincții, cărora li se adaugă premiul ATM al Colegiului Criticilor Muzicali, ea a interpretat în primă audiție în anii din urmă o serie impresionantă de lucrări ce i-au fost dedicate de compozitori de seamă din toate generațiile (cu precădere ultimele), punînd în evidență noi concepții și noi sensibilități ce se afirmă cu o pregnanță fără precedent azi în muzica românească. Activitatea sa ultimă din formațiile camerale de muzică nouă, pînă acum cîțiva ani în „Traiect", actualmente în „Archaeus", i-a îmbogățit și desăvîrșit în mod evident experiența generală, lucru ce s-a afirmat plenar în recitalul la care ne referim, care ar putea fi luat ca model de concepție și probitate artistică.

Programul a inclus generații și stiluri diferite, de la o lucrare de școală de George Enescu, *Sonata „Torso" pentru violoncel și pian* — o primă audiție cu caracter mai degrabă documentar (mă întreb dacă posteritatea are obligații față de *tot* ceea ce un creator nu a apucat să ardă înainte de trecerea în eternitate spre salvarea capodoperelor sale?) pînă la împliniri desăvîrșite din muzica tinerilor compozitori (două de asemeni în primă audiție).

Sonata pentru violoncel solo de Wilhelm Berger ne-a relevat încă o dată pana unui maestru (deja aproape „venerabil"!) al muzicii românești de cameră ale cărui momente de vîrf (bogate) se înscriu cu autoritate în genul solistic al instrumentelor de coarde, pe care le stăpînește ca nimeni altul. Lucrarea, de o admirabilă concizie și densitate ideatică se înscrie pe drept în repertoriul de gen ca o deosebită reușită.

Recitindu-l pe Eminescu — ca și alte dăți, cu aceeași pasiune pentru aforism și culoare — împreună cu Mihai Moldovan (într-o versiune cu clarinet) ne-a readus în memorie și omul și stilul — de neconfundat — al compozitorului în acest an aniversar al marelui poet. *Duplum* pentru violoncel și claviaturi de Ștefan Niculescu a intervenit în concert cu un plus de timbralitate prin sonoritățile ondiolinei (?) de la mîna dreaptă a pianistei (Steluța Radu), dezvoltînd o muzică antinomică (sincron — asincron) cu momente repetitive rafinat tratate, integrate într-un proces muzical evolutiv, totodată disolutiv. Pare, în creația autorului, o nouă soluție în evitarea banalității fie abstracționiste fie minimaliste.

Sonata pentru violoncel solo, în trei părți de Dumitru Capoianu caracterizează pregnant un autor

Scanned with OKEN Scanner

al cărui bun simț muzical și luxurianță a talentului îl conduce fără greș numai la reușite (de orice nivel). Lucrarea reține atenția prin siguranța prelucrării (captivante!) a ideilor muzicale și prin scriitura instrumentală de bun cunoscător.

Cele două prime audiții cu care s-a încheiat concertul au constituit atît prin noutate cît și prin calitate momente de vîrf. Poate și prin aderența totală, nemijlocită a solistei față de muzica generației de compozitori care îi este — sub toate aspectele — cea mai apropiată. *Măști* — pentru violoncel și clarinet de Doina Rotaru ne pare tot ceea ce în creația — deloc neglijabilă — a autoarei se leagă mai substanțial de scenic, teatral. Este o muzică de un super-rafinament coloristic (vezi începutul, absolut splendid) în care încep să se afirme, împlinindu-se cu un real firesc (într-adevăr real!) contraste încărcate de noi și proaspete virtualități. Evident, autori ca Mihai Moldovan (este unul dintre multele exemple posibile), odată descoperitori ai unei zone lirice, coloristice, structurale, au rămas într-însa pentru eternitate (la propriu și la figurat în cazul său). Se întîmplă rar, și anume cînd *repetiția* nu devine ostentativ *manieră*. De obicei, o discontinuitate (fundamentală, de sigur) „salvează" pe cîte unii și alții de astfel de neajunsuri. Poate că Doina Rotaru face tocmai prin această lucrare un pas (de mult așteptat...) spre *altceva*. Spre ce anume, nu știm și nu este, evident, treaba noastră...' *Celliphonia* — pentru violoncel și ansamblu de violoncele înregistrate pe bandă — de Călin Ioachimescu a încheiat plenar recitalul Ancăi Vartolomei. Violoncelul solistic a devenit parte sensibilă a unui univers sonor în care materia — transfigurată, într-o continuă transformare — devine simbol al unor spații largi, dense, prolixe, încărcate de vitalitate; o anume vitalitate caracteristică autorului care îl ferește întotdeauna, și de platitudine, și de banalitate. Asistăm azi, mai mult ca oricînd, poate, la exact acel moment (de sfîrșit și concluzie de secol) în care structurile și materia descoperită în muzica de după cel de al 2-lea război mondial par a se fi digerat în sfîrșit spre a se configura într-o echivalentă, nouă și totodată nesimilară *tonalitate*: un instrument devenit simplu, la îndemîna oricui (oricît de chemat a-l și folosi...). Oricărui element școlit cum trebuie, azi datele muzicii de după anii '50 îi sînt *bine* la îndemînă. Și din această cauză începem a distinge *personalitatea* unui creator cu mult mai multă evidență azi decît mai ieri cînd ne fura adesea interesul față de mijloace și alte „noutăți" (care, în momentul de față oricum nu prea mai sînt sau chiar dacă ar fi, de cele mai multe ori nu ne mai trebuie...) Nu ne mai „înfricoșăm" a refolosi tot ceea ce a mai fost: dar printre mulți care folosesc un alfabet, puțini chemați, puțini aleși.

Din recitalul Ancăi Vartolomei am avut oricum ce alege: selecția lucrărilor a fost impecabilă. Colaboratorii (Steluța Radu — pian și Vasile Mocioc — clarinet), de înaltă clasă. Iar personalitatea interpretei întru totul cuceritoare.

Nicolae BRÎNDUȘ

Concert aniversar al simfonicelor bucureștene

La 5 martie 1889, în proaspăt construitul Ateneu Român, a avut loc primul concert simfonic găzduit de edificiul care avea să devină un focar îndrăgit al muzicii de-a lungul secolului scurs de la acest eveniment cultural cu rezonanțe istorice. Am colindat multe din sălile lumii, dar parcă nu am găsit niciunde atmosfera, în același timp caldă și sărbătorească, ce se poate încetăți la Ateneu în momentele sonore de excepție — și ai senzația că fiecare fotoliu, fiecare ungher, fiecare treaptă, par impregnate de duhul marilor artiști care au concertat aici. Acum 100 de ani, Eduard Wachmann se afla la pupitru și nu putem decît să aflăm cu satisfacție că, de la prima apariție a Filarmonicii pe acest podium prestigios, s-a făcut muzică mare: *Manfred* de Schumann, *„Cavalcada Walkiriilor"* de Wagner, *Simfonia a VII-a* de Beethoven... Mai tîrziu George Enescu. George Georgescu, Dinu Lipatti și-au legat arta și numele de Ateneu, iar Filarmonica din Capitală și-a cucerit, în asemenea cadru, un prestigiu care caută să fie menținut cu fiecare seară de muzică, cu fiece clipă de artă oferită melomanilor bucureșteni și români, în genere, pentru că, ori în ce colț al țării s-ar afla, îndrăgostitul de muza Eutherpe palpită, urmărind poate la Radio, poate în gînd, evenimentele artistice găzduite de bătrînul și mereu tînărul lăcaș. A asculta muzică la Ateneu este un privilegiu de care devin conștiente noile generații și salutăm cu bucurie în asistență, alături de vechii abonați ai Filarmonicii, pe tinerii care vin să-și îmbogățească mintea și sufletul cu frumusețile de neprețuit ale tezaurului creației marilor compozitori de pretutindeni și de la noi...

La 5 martie 1989, Horia Andreescu anunța cu emoție, după ce se consumase programul prevăzut al noii formații „Virtuozii din București" că, în cinstea secolului de concerte de la Ateneu, se va executa în supliment uvertura *„Nunta lui Figaro"* de Mozart. Publicul a reacționat, ca electrizat, la acest eveniment, care simboliza, pentru audiența prezentă în sala plină pînă la refuz, atașamentul față de valorile clasice cinstite aici cu venerație și în același timp cu spirit contemporan, proaspăt, pentru monumentul bucureștean sărbătorit cu acest prilej, pentru Filarmonica, ai cărei membri de elită concertau în acea dimineață. A fost un moment deosebit, în care farmecul muzicii, forța ei unică de a pătrunde în suflete cu o vitalitate ce pare să crească odată cu scurgerea timpului, slujitorii ei devotați și entuziaști — au fost deopotrivă obiectul recunoștinței unui auditoriu sensibil și receptiv.

Repertoriul „Virtuozilor din București" s-a axat, ca și la debut, pe muzica lui Haydn și Mozart. Din creația „părintelui simfoniei", a fost aleasă de astă dată, pagina intitulată *„La passione"*, *nr. 49 in fa minor*, care arată mai mult către sursele clasicismului decît spre dezvoltarea lui viitoare: muzica are un caracter oarecum sever, înrudit cu al „concertului grosso", evoluțiile tematice se desfășoară predominant liniar, dramatismul este conținut în esența partiturii și nu în spiritul ei dezvoltător. Gîndul ne poartă către Händel și Vivaldi, poate și din cauza contribuției bogate a clavecinului, cu individualitate net marcată — și subliniată — din sînul aparatului instrumental. Adagio-ul de început nu are doar un caracter de introducere lentă, ca în alte creații similare ale maestrului, ci își înalță volutele în impregnații de sine stătătoare, asemenea unor coloane impunătoare, majestuoase. În genere, umorul este mai puțin pus la contribuție decît în alte simfonii ale lui Haydn — și pe primul plan se află *ținuta*, rigoarea, un fel de etichetă menținută cu strășnicie. Sînt valori pe care arta lui Horia Andreescu le-a luminat din plin, integritatea stilistică fiind păstrată în fiece clipă sonoră, prin puritatea liniilor, cizelarea detaliilor, marcarea răspicată a *articulațiilor* formei. Dirijorul are — și știe să transmită ansamblului — simțul construcției în mare a edificiului simfonic, sensul „spațializării" conturilor sonore, care au în același timp pondere, greutate specifică notabilă și distinctă.

Solistul programului a fost violonistul sovietic Iila Kaler, recomandat de studii dominate de mari personalități ale artei interpretative din patria sa (Leonid Kogan, Viktor Tretiakov), de prezentări de valoare la marile concursuri („Paganini", „Sibelius", „Ceaikovski") și de manevrarea unui instrument de resurse generoase, o veche vioară italiană, remarcată

Scanned with OKEN Scanner

de cunoscătorul rafinat în materie care este profesorul George Manoliu. Sînt însuşiri favorizante pentru orice apariţie solistică, inclusiv într-un *Concert* (nr 4) de Mozart. În acelaşi timp, ele conferă cîntului tînărului virtuoz o autoritate şi un brio nu neapărat mozartiene, înclinarea către o sonoritate uşor forţată şi spectaculoasă, în care cordialitatea, discreţia, farmecul spumos şi mai „de la sine înţeles" ale supremului maestru salzburgian pot apărea uşor umbrite în favoarea unei străluciri violonistice autranse. Sînt probleme, în fond, care se pun oricărui june tălmăcitor al paginilor ilustrului clasic, tinzînd, poate firesc, să se ocupe mai întîi de problemele specifice afirmării sale pe podium decît de cele ale purităţii sau autenticităţii maxime şi ele se rezolvă la modul dorit odată cu înaintarea de fond în miezul vocaţiei şi multilateralităţii de aspecte ale carierei solistice. Aşa se va întîmpla, fără îndoială şi în cazul lui Ilia Kaler.

La sfîrşit *Simfonia nr. 40, în sol minor* de Mozart. Este o pagină atît de ilustră, încît fiecare inflexiune, fiecare frază, fiecare fascicol sonor — pot fi comparate cu versiuni de referinţă familiare oricărui veritabil frecventator de concerte, necum muzicienilor profesionişti. Şi trebuie spus, spre cinstea lui Horia Andreescu şi a colegilor săi din formaţia „Virtuozii din Bucureşti" că au făcut faţă în condiţii optime concurenţei implicite ocazionate de înfăţişarea unei asemenea creaţii. *Simfonia nr. 40* a strălucit, deci, în lumina ei străbătută de unde dramatice, în nostalgia ei infinită, cenzurată de splendoarea clasică în ipostazele ei supreme.

★

Dana Simona Ciocîrlie

Mărturisesc că am stat şi am cumpănit îndelung dacă să scriu sau nu cronica de faţă ; motivul determinant era că aveam pentru tînăra pianistă o stimă, fundamentată pe bune amintiri culese de la apariţiile ei în muzică de cameră. Prima datează de acum cîţiva ani, de la Festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, cînd a apărut alături de doi colegi într-un *Trio* de Beethoven şi a impresionat foarte plăcut printr-o vitalitate, o exuberanţă pianistică şi o evidentă plăcere, molipsitoare, a cîntului ; a doua — şi care vădea o evoluţie certă spre maturizare şi esenţializare datează din toamna trecută, cînd, alături de violoncelistul Ovidiu Marinescu, a realizat o versiune din multe puncte de vedere exemplară a *Sonatei în mi minor* de Brahms : cîntul pianistei avea o substanţialitate, o dorinţă de a scruta în adîncime stilul brahmsian-concretizată într-o calitate sculpturală a sonorităţii, o respiraţie largă, intensă şi totuşi tihnită, a temelor, tendinţa de a se manifesta ca o adevărată parteneră a violoncelistului (asistam, de fapt, la un concurs de violoncel) — şi în fapt cred că i se datoreşte în bună măsură impresia unanim favorabilă lăsată de apariţia respectivă şi cîntărind greu în premiul I acordat, la concursul „Gh. Dima" din 1988, lui Ovidiu Marinescu.

Şi totuşi, după ce am asistat la recitalul de la Ateneu din 22 februarie, am plecat în bună măsură nemulţumit. Finalmente, socot că strădaniile şi înzestrarea Danei Simona Ciocîrlie ne impun să-i arătăm spre ce domeniu se cuvin să meargă de aici înainte eforturile ei, atunci cînd apare în postură solistică. Anume, preocuparea pianistei nu trebuie să se îndrepte spre sonoritatea funciarmente masivă, chiar agresivă am putea spune cu regret. Pianul este — şi o ştie bine, după cum au dovedit-o contribuţiile ei camerale — un instrument orchestral, însă care pretinde a fi mînuit în aşa fel încît să se preteze la nuanţele cele mai diverse, la culorile cele mai subtile, contrastante, complimentare, îmbinate într-un spectru larg cuprinzător. Autoritatea unui pianist nu se măsoară după volum de sunet, ci — condiţiile de fluenţă tehnică, de respectare a textului, de naturaleţe a parcurgerii claviaturii fiind împlinite — după chipul în care reuşeşte să *vorbească* prin intermediul instrumentului, să evoce simţiri profunde, peisaje sufleteşti sau doar cordialitatea dezinvoltă ori graţia aeriană. Aşezat în faţa pianului, cel ce dă un recital nu trebuie să se simtă înainte de toate *pianist* ci în genere *muzician*, să poarte un dialog spiritual cu ascultătorul şi nu să dorească neapărat să-l covîrşească prin torente sonore, uniform tunătoare. Ca să dăm exemplele bune chiar din recitalul Danei Simona Ciocîrlie — ca ne-a oferit şi unele momente de această natură —, de aceea vom ţine minte, de pildă, evocarea *Vechiului castel* din *Tablourile* de Musorgski, în care melopeea trubadurului a avut inflexiuni fericite, de nobilă muzicalitate şi o anumită căldură, colorată de sentiment interior, a sunetului.

Pe de altă parte, am sfătui-o pe tînăra pianistă să încerce neapărat să asculte pe George Enescu interpretînd *Pavana* şi pe Dinu Lipatti scandînd *Bourrée* din *Suita op. 10, în re major*, de Enescu. Va constata că ambii geniali artişti recurg la nuanţe intime, adeseori de vis, de catifelare *(Pavana)* sau timbrează ritmurile în manieră neoclasică, a la Scarlatti, cu răspicare dar şi cu fineţe şi cu solicitarea ascuţimilor auzului *(Bourrée)* : deci, că o anume tradiţie scolastică de a „bombarda" paginile suitei, trăgînd în pian cît ne ţin puterile, nemenajînd punctele culminante în aşa măsură încît se ajunge la o supralicitare fastidioasă şi monotonă — se dovedeşte total greşită. Iarăşi, că Prokofiev a fost nu un *fierar* al pianului, ci un spiriduş năzdrăvan şi spiritual, a cărui *Sonată a II-a* (vezi versiunea Emil Ghilels) sclipeşte oţelit dar alert, vioi şi plin de duh. Trec peste *Studiile-tablouri* de Rahmaninov — într-o muzică din această pastă sonoră se cuvine să *timbrăm* cît mai diferenţiat şi subtil totul, pentru ca să nu devină monocrom şi grandilocvent (din nou amintirea geniului pianistic al autorului ne poate ghida) — şi amintesc că rarele execuţii plăcute ale *Tablourilor dintr-o expoziţie* de Musorgski sînt acelea care ne ataşează de versiunea pianistică originală a capodoperei, făcîndu-ne să o preferăm celebrei orchestraţii a lui Ravel tocmai prin posibilitatea de a emana o subţirime de ton, pe alocuri o graţie jucăuşă (exemplu *Baletul puilor de găină în găoacele lor)* şi de a nu atinge în episoadele de masivitate *(Bydlo, Marea poartă a Kievului* etc.) un coeficient grandios înrudit cu stilul „pompier".

Poate că avem aici o cronică excesiv de severă ; poate că alţii au auzit altfel ; în orice caz, rîndurile de faţă sînt izvorîte dintr-o consideraţie sinceră pentru talentul şi entuziasmul Danei Simona-Ciocîrlie şi se doresc un sprijin pentru cucerirea de tărîmuri încă nedescoperite de tînăra pianistă.

Clementina Ristea — Cristian Vlad şi colegii săi

În dimineaţa de duminică 12 martie am asistat în studioul de concerte al Radioteleviziunii la ceasuri instrumentale atrăgătoare. Mai întîi, recitalul unei tinere pianiste, Clementina Ristea, pe care o întîlnisem prima oară la Rîmnicu Vîlcea secondînd o vioară în cadrul unei ediţii a reuniunii „Tinere talente" şi pe care cu satisfacţie o remarcasem apoi în cadrul concursului dotat cu premiul „Dinu Lipatti" de la Craiova — 1988, unde a şi reuşit să obţină titlul de laureată, realizînd un adevărat „salt" artistic, pe care îl putem considera, păstrînd proporţiile, drept spectaculos.

Acum, Clementina Ristea ne-a reconfirmat bunele impresii de la Craiova, în primul rînd în ce priveşte calitatea şi seriozitatea contribuţiei ei pianistice. Are o apropiere firească şi eficientă de instrument, fără supraîncărcare a intenţiilor şi fără o supradimensionare a rezultatului sonor. În consecinţă, *Joujoux*

Scanned with OKEN Scanner

pour Ma Dame de Mihail Jora au fost parcurse cu naturaleță, chiar dacă o reliefare mai savuroasă a individualității fiecăreia din aceste strălucite „piese de gen" ar fi fost de dorit. Pe o linie înrudită *Variations sérieuses* de Mendelssohn-Bartholdy au fost logic construite (dincolo de unele pasagere neîmpliniri), și au atestat legitimitatea prezenței în repertoriu a unei lucrări riguros elaborate, justificîndu-și de altfel și titlul și luminînd certa noblețe a scriiturii compozitorului, chiar dacă dublată de preocupări scolastice absente din cele mai inspirate pagini pianistice ale sale. *Sonata a III-a* de Prokofiev a făcut față extremei dificultăți a stilului unuia din cei mai pianistici artiști-creatori ai secolului, lăsîndu-ne să tînjim totuși după sculpturalitatea volumelor sonore și după sugestivitatea prezentă în cele mai bune redări ale paginii, concise și riguros conduse către culminația finală, pe care le cunoaștem. Din *Sonata în si minor* de Chopin, cea mai frumoasă amintire ne-a lăsat-o mișcarea lentă: noblețea și generozitatea frazelor, bogăția lumii armonice a genialei (și atît de pretențioasei) creații au fost puse în valoare cu înțelepciune juvenilă. Aci sînt germenii viitorului progres, fără îndoială substanțial, pe care îl va înregistra în cariera ei, timpuriu începută, Clementina Ristea.

Ceea ce este de dorit, repetăm, dincolo de atît de prețioasa calitate a fluenței și firescului deprinderilor pianistice, se referă la o mai mare putere de generalizare a imaginilor, la sublinierea amănuntului specific al climatului sufletesc generat de fiecare lucrare în parte — într-un cuvînt la coeficientul de *artă* pe care se cuvine să-l includă orice bună parcurgere a unui text. Să nu se înșelăm însă: prezența Clementinei Ristea atestă valabilitatea unei școli pianistice de calitate, în bună măsură competitivă la diverse niveluri de exigență.

În partea a doua a dimineții, am ascultat un clarinetist, ale cărui merite am mai avut ocazia să le subliniem, în cea mai înaltă măsură în legătură cu redarea unei *Sonate* de Reger. Atunci (între timp discul pe care îl așteptam a apărut) ca și acum, Cristian Vlad a fost însoțit de pianistul Andrei Deleanu. Sînt muzicieni maturi, care pot pretinde la explorarea autorizată chiar a teritoriilor mai rar cercetate, precum repertoriul dăruit clarinetului de către Schumann. Cea mai autentică dintre toate o considerăm a fi constituită de acele *Fantezii* op. 83 pe deplin îndreptățite a purta un titlu definitoriu în deplină măsură pentru creația ilustrului artist romantic. Purtînd însemnele unei alese cantabilități ca și ale sclipirilor antrenului și avîntului schumannian, ele au prilejuit interpreților evidențierea, atîtt de ansamblu cît și individuală, a darurilor lor de instrumentiști-muzicieni. Latura lirică a predominat în acele *Romanțe op. 94* (din nou denumire tipică pentru lumea compozitorului) în care versiunea dedicată clarinetului, semnată Jacques Lancelot nu face decît să evidențieze ceea ce era, într-o măsură, implicit în natura însăși a lucrărilor: dăruirea lor resurselor de conturare melodică a instrumentelor de suflat și în speță ale clarinetului, atît de iubit și cultivat de marii romantici. În fine, cu bucurie am urmărit savurosul trio *Märchenerzählungen* op. 132, constituit de patru mișcări în care vocea violei (excelent aportul evidențiatului instrumentist și interpret Mathe Gyözö), se îmbină cu a clarinetului și pianului într-o țesătură substanțială și în același timp aerată, transparentă, bogată în frumusețe de amănunt și de atmosferă generală și servind în chip cît se poate de eficient la completarea portretului creator al compozitorului.

Competent și matur profesional, aportul clarinetistului Cristian Vlad — de bun gust și soliditate — ca și al partenerilor săi, aflați în primele rînduri ale instrumentiștilor noștri de astăzi, a fost decisiv pentru aceste contribuții specifice aduse lărgirii orizontului amatorilor genului cameral de la noi.

Excelentă seară de lieduri

Recitalurile de lieduri nu sînt dese. Tradiția noastră consemnează seri de această natură susținute de Arta Florescu, Nicolae Secăreanu, Emilia Petrescu, Dan Iordăchescu, Valentin Teodorian, însă astăzi în special Georgeta Stoleriu (și cîteodată Steliana Calos, Virginia Manu, Bianca Luigia Manoleanu) ne dăruiește asemenea ceasuri de îmbinare aleasă a muzicii și versului. Este, de altfel, un gen dificil, care pretinde înaltă cultură a *spunerii* cuvîntului cîntat, diferențieri subtile, parcurgerea unor stări sufletești complexe — lucruri ce nu se află la îndemîna oricărui tînăr cu voce frumoasă și dorință de afirmare. De aceea, junii cîntăreți preferă să-și facă un nume pe scena operei sau depănînd, în prilejuri diverse, ariile gustate de publicul cel mai larg.

Cu atît mai mult, apariția Irinei Săndulescu-Bălan, întovărășită la pian de Viniciu Moroianu, la 22 martie, în ciclul „Universul artei vocale" a constituit un eveniment, așteptat și gustat de un public neprevăzut de larg. Tînăra soprană, discipolă a Georgetei Stoleriu și desigur și a mamei sale — distinsă cunoscătoare a secretelor vocii —, după ce a repurtat un frumos succes pe scena Conservatorului „Ciprian Porumbescu", în *Traviata*, și-a dovedit în chip convingător capacitatea de abordare a marelui repertoriu romantic al liricii vocale de cameră, conturînd o evoluție cît se poate de îmbucurătoare a unui talent doritor să înfrunte teritoriile cele mai dificile ale genului. De altfel, includerea în program a lieduri Feliciei Donceanu nu a contrazis cîtuși de puțin cadrul general al programului, dimpotrivă a arătat în ce măsură tezaurul cîntecului cult poate reverbera în chip mișcător în creația românească actuală.

Vocea însăși a Irinei Săndulescu Bălan a căpătat nuanțe noi, de farmec și învăluire, estompînd în chip pozitiv o anumită stridență care se mai putea semnala în trecut. Timbrul a cîștigat în catifelare, diapazonul expresiv se dovedește mult mai cuprinzător, chiar față de un recital Brahms oferit înainte de concursul de la Hamburg ce a adus și o biruință însemnată a interpretei. Notabilă este posibilitatea de diversificare în cadrul unui cîmp general comun al domeniului îmbrățișat: astfel, liedurile lui Mendelssohn-Bartholdy au avut o anumită mireasmă proaspătă, primăvăratecă, distanțată de parfumurile mai grele ale romantismului tîrziu, chiar cînd paginile respective cuprindeau imagini nostalgice (*Verlust* — Iubire pierdută, *Mädchens Klage* — Tînguirea fetei). În cazul lui Richard Strauss, dacă lirismul sau chiar îngîndurarea *(Allerseelen)* primelor trei lieduri ne erau mai familiare, ipostazele dramatice impresionante ale celor *Trei cîntece ale Ofeliei* ne-au arătat resurse de adîncime și gradare a stărilor sufletești extreme, binevenite întru completarea profilului artistic al Irinei Săndulescu-Bălan.

Duioșia — exprimată pe alocuri cu mijloace neoclasice, aducînd ecouri din pagini răsfoite adeseori (partea pianistică a celui dintîi lied) — ne-a revelat, în *Cîntecele pentru Til* de Felicia Donceanu o componentă esențială a creației compozitoarei, făcînd ecou mișcării lăuntrice a unor pagini poetice impregnate de tandrețea mîngîietoare a versurilor lui George Călinescu. Cîntul Irinei Săndulescu-Bălan a avut aci intimitate și gingășie, făcînd deplină dreptate universului atît de specific al muzicii apreciatei creatoare. În fine, liedurile de Brahms, bogat reprezentate în finalul serii, au valorificat aparentul contrast între glasul luminos, clar, al sopranei și simțirile întomnate ale romantismului de amurg; este un aliaj prețios, cu sclipiri multiple, adaptat atît izvorului popular clar al unor melodii, cît și nobilei îngîndurări al altora (în deosebi din ciclul *Frumoasa Magelone*).

A fost o seară de adevărată artă — totuși o atenție și mai mare poate fi acordată pe viitor dicțiunii plastice și deslușite —, care își datorează în

Scanned with OKEN Scanner

bună parte climatul elevat contribuției pianistice a lui Viniciu Moroianu, muzician de vocație și profunzime situat de pe acum la nivelul marilor parteneri instrumentali ai interpreților liedului — și ne referim la numele cele mai ilustre ale domeniului.

Alfred HOFFMAN

Trio „Doppler"

Un eveniment artistic ce a succitat un interes deosebit datorită ineditului componenței instrumentale și programului propus îl reprezintă concertul susținut în Sala Ateneului de către trio-ul „Doppler" (Italia). Constituit în vederea valorificării lucrărilor scrise pentru acest tip de formație — doi flauți și pian — Trio „Doppler" vizează — în sfera repertorială — o mare varietate stilistică ce-i dă posibilitatea etalării disponibilităților de excepție ale membrilor săi : Deborah Kruzansky și Franz Albanese — flaut, Carlo Negroni — pian. Cei trei interpreți au oferit, în seara de 21 martie, un model de pătrundere și redare a celor mai mici detalii semnificative din fiecare partitură. Evident, paginile prezentate în recital — Gaetano Donizetti — *Trio*, Franz Doppler — *Amintiri din Praga, Duettino Ungherese, Rigoletto-Fantasia*, Virgilio Mortari — *Fantasia*, Ottavio Ziino — *Adagio-Allegro*, Francesco Curringa — *Genesis*, — nu se ridică la nivelul muzical al marilor capodopere ; este important, însă, faptul că — printr-o interpretare de o deosebită calitate artistică — toate aceste piese „marginale" în literatura muzicală pot interesa auditoriul într-un sens aparte.

Pentru că redimensionarea și repunerea în discuție a unor încercări rămase în umbra momentelor importante ale istoriei muzicii îi conferă formației italiene o individualizare în contextul ansamblurilor camerale contemporane. Deplina stăpînire a tehnicii instrumentale, muzicalitatea și perfecta claritate a unui consens desăvîrșit, ținuta concertistică exemplară demonstrează elocvent capacitatea și profesionalismul trio-ului.

Deschizînd calea unei posibile serii de manifestări ce ar sonda teritoriile mai puțin cunoscute ale genului cameral — ne referim la lucrări aparținînd unor compozitori „secunzi", și, de ce nu, la redescoperirea unora dintre ei — concertul consemnat pune în lumină o activitate ce justifică întreg travaliul interpretativ : nevoia de a găsi, sub o formă sau alta, un *mesaj* în orice fel de muzică, indiferent de epocă, limbaj sau stil. De aceea, considerăm impresionant gestul trio-ului „Doppler" de a scoate la iveală creații uitate — fie și numai pentru o întregire documentară —, de a-și asuma tălmăcirea lor într-o versiune ce răspunde tuturor exigențelor de receptare.

Dan DEDIU

Recital de Claviatură — YASUKO MITSUI

În sprijinul educației noastre muzicale, ne-am obișnuit cu versiunile pianistice ale *Clavecinului bine temperat*, aproape niciodată ascultat altfel decît în binomuri selectate din componentele sale. Cu atît mai inedit va apare un recital de clavecin ce-și propune să parcurgă al doilea Caiet de Preludii și Fugi, restituind — în principiu — fidelitatea timbrală față de textul bachian și încercînd să reconstituie aceea unitate de concepție proprie universului respectiv.

Pornită de la aceste date, inițiativa interpretei japoneze Yasuko Mitsui redă creației lui Bach caracteristica de epocă. Iar realizarea sa se datorează seriozității cu care abordează complexitatea partiturii, clarității în reliefarea planurilor, în urmărirea conturului tematic al vocilor. Totuși, date fiind resursele limitate ale instrumentului, monotonia sonoră se va instaura pe parcursul recitalului, Preludiile și Fugile nu vor fi diversificate expresiv din cauza lipsei de contrast și nuanțe. Yasuko Mitsui le gîndește și le prezintă ca un ciclu, ca un întreg fără respirație între părțile sale (cu excepția pauzei ce delimitează jumătatea Caietului), accentuînd, în acest fel, ideea pedagogică ce a generat *Clavecinul bine temperat* și mai puțin imaginea artistică, mesajul individualizat al fiecărei forme polifonice precedate de Preludiu.

Reținem, însă, paginile motrice ; calitatea tehnicii de degete a solistei relevă un specific clavecinistic pe care atîți pianiști ar dori să-l recompună. Nu întotdeauna instrumentul din Studioul de concerte al Radioteleviziunii răspunde impulsurilor transmise, de unde mici întreruperi de sunet în continuitatea unei desfășurări deja cu grade scăzute de intensitate. Clavecinul nu poate fi pus cu adevărat în valoare decît într-o ambianță camerală, unde virtuozitatea de tip improvizatoric își păstrează spectaculozitatea. Pe o scenă de concert nu mai reține interesul unui auditoriu dornic de schimbări, de nuanțe, de strălucire.

Din acest punct de vedere — al receptării — și programul indică dificultăți : atenția celui ce ascultă, încercînd să surprindă actul componistic, se pierde de pe parcursul celor 24 de Preludii și Fugi, în ansamblul monocrom interpretativ al matineului din 19 martie.

Desprinzîndu-ne de momentul particular al acestui recital, ne îngăduim să constatăm preferința pentru oglindirea deformantă prin pian a *Clavecinului bine temperat*. O dată, posteritatea l-a avantajat pe compozitor, modificînd originalul...

Valentina SANDU-DEDIU

Festivalul artei și creației studențești

Iașul a găzduit, între 9—12 martie 1989, etapa finală a celei de-a XVIII-a ediții a Festivalului artei și creației studențești, desfășurat sub egida Festivalului național „Cîntarea României". Manifestările ieșene au cuprins secțiunea soliști și formații instrumentale de muzică cultă.

Odată la doi ani, întreaga „suflare" a învățămîntului superior românesc se reunește pentru a se întrece în diverse domenii. Pentru învățămîntul muzical — reprezentat de cele trei Conservatoare din București, Iași și Cluj-Napoca — Festivalul înseamnă întotdeauna un prilej de evaluare a forțelor profesionale, un prilej de emoții și tensiune, dar și (de cele mai multe ori) un prilej de bucurie la încheierea generoasă în premii a concursului.

Așa a fost și acum pentru cei care au ajuns în faza națională a Festivalului. Alături de studenții Conservatoarelor țării, au participat la concurs și o serie de amatori, studenți la alte facultăți din diverse centre universitare, tineri care se ocupă de muzică în paralel cu activitatea lor profesională. S-au înregistrat prezențe dintre amatori la secțiunile canto, instrumentală, la orchestre, și chiar la compoziție, prezențe răsplătite cu premii acordate proporțional cu valoarea contribuției artistice a acestora (fără a fi raportați la studenții-muzicieni).

Structura concursului a cuprins mai multe domenii : creație muzicală, canto, spectacole de operă, concerte spectacol, orchestre simfonice și de cameră, pian, instrumente de coarde (vioară, violă, violoncel, contrabas), chitară, instrumente de suflat (flaut, oboi, clarinet, fagot, corn, trompetă, trombon, tubă), percuție, formații camerale (de coarde, de coarde cu pian, de suflători, de percuție sau mixte).

Scanned with OKEN Scanner

Desfășurate în săli ale Conservatorului „G. Enescu", ale Liceului de artă, în sala Filarmonicii și la Teatrul Național, manifestările Festivalului au fost extrem de dense, cu inerente suprapuneri. Din acest motiv nu am putut urmări decît momente disparate ale fiecărui concurs, din care am selectat cîteva consemnări.

Flautistul Ionuț Bogdan Ștefănescu (anul I, București) s-a prezentat în concurs cu lucrările *Cantabile și Presto* de Enescu și *Dans* de Honegger. Piesa românească i-a dat prilejul să își pună în valoare sensibilitatea și tehnica dezinvoltă (precizia staccaturii în Presto). În Honegger, bijuterie a repertoriului pentru flaut solo, Ionuț Bogdan Ștefănescu, frazînd sub imperiul unei perfect înțelese logici interioare, a conturat printr-o linie unitară o stare de spirit de aleasă muzicalitate.

După un aspect al concursului pentru suflători, ne oprim la cel de canto. Am ascultat, printre alții, două mezzosoprane, ambele studente în anul V la Conservatorul ieșean. Elena Roșca s-a remarcat printr-o frumoasă gradare a tensiunilor muzicii în Aria Leonorei din *Favorita* de Donizetti, în timp ce Adina Wacs ne-a părut mai puțin dăruită pe planul expresiei, mulțumindu-se cu o executare corectă a textului. Ceea ce am remarcat la amîndouă, ca de altfel și la colegele lor, soprana Andreea Lory, pe care am ascultat-o în duet cu Adina Wacs, este școala de cînt exaltînd nuanțele puternice, potrivite poate scenei de operă, dar nu și unei săli de concurs. Lipsa oricărei intenții de a obține o nuanță mai delicată, de piano, nu pare să fi fost întîmplătoare.

În ce privește concursul de muzică de cameră, am asistat la evoluția cîtorva trio-uri, cvartete și cvintete de la Conservatorul bucureștean. Dintre acestea s-a distins clar cvartetul de coarde compus din Valentin Năstasă, Cristina Buciu, Valentin Răgușitu și Nicolas Cernea, prezență nouă între formațiile camerale studențești (trei dintre instrumentiști sînt în anul I), dar afirmîndu-se cu putere pe urmele cvartetului ieșean „Gaudeamus". Faptul că încă nu l-au putut eclipsa, ține de existența unei experiențe superioare a cîntului împreună la cei patru studenți din anul IV care compun cvartetul ieșean (Dănuț Manea, Lucia Vîrtosu, Luiza Fordea, Sebastian Vîrtosu). Totuși, profesionalismul, ambiția și entuziasmul celor de la Conservatorul din București, i-a ajutat ca într-un timp relativ scurt să-și construiască o formație omogenă, să obțină acel „instrument cu 16 coarde" deseori invocat în istoria muzicii, dar un „instrument" ale cărui fiecare patru coarde rezistă și ca valoare solistică. În *Cvartetul nr. 1* de A. Vieru, unitatea formației s-a tradus în fermitatea și precizia atacurilor, în expresivitatea „mușcătoare" a pizzicatelor, într-o serie de amănunte convergînd într-un efect de ansamblu remarcabil. În *Cvartetul nr. 8* de Șostakovici impresia ni s-a confirmat. Au început să se disocieze de această dată fiecare dintre instrumente. Remarcăm astfel sunetul vibrant al violoncelistului care asigură coeziunea întregului ansamblu (Nicolas Cernea), violistul de excepție, perfect pe plan tehnic și supus total expresivității muzicii (Valentin Răgușitu obținea de altfel premiul I și la concursul de violă), o vioară secundă entuziastă și urmărindu-și cu luciditate rolul (Cristina Buciu) și o vioară primă avînd strălucirea și resursele solistice care conferă personalitate unei formații (Valentin Năstasă).

Sinteză a forțelor instrumentale ale celor trei Conservatoare, orchestrele simfonice de studenți s-au impus în programe dificile, asumate cu profesionalism și maximă exigență. Am ascultat orchestra bucureșteană dirijată de Aurel Niculescu în *Concertul pentru pian* de Valentin Gheorghiu (solistă — Luiza Borac, anul III) și *Uvertura la Tannhäuser* de Wagner, impunîndu-se prin amploarea de efect a sonorității (cu un compartiment de percuție și alamă valoros, căruia nu i-aam recomanda decît o mai atentă gradare a forței sonore în nuanțele puternice, cînd riscă să acopere întreaga orchestră). Ansamblul simfonic ieșean dirijat de Gheorghe Costin s-a remarcat prin ideea integrării în program a unor lucrări ale studenților Adrian Borza și Nicky Cîrligeanu-Birțu, prin reușitul acompaniament la *Concertul pentru pian* de Haydn în care s-a afirmat personalitatea solistică a lui Samir Golescu și printr-o interpretare deosebită a *Simfoniei „Linz"* de Mozart. Tot prin Mozart *(Simfonia KV 338 în do major)* a uimit și orchestra Conservatorului „G. Dima", realizarea studenților clujeni fiind demnă de toată admirația. Un compartiment al orchestrei, corzile, perfect omogen și nuanțînd cu subtilitate sub mîna experimentatului dirijor Emil Simon, ne-a dat impresia acelei unități depline pe care și-ar dori-o orice dirijor, mai ales în partiturile pentru orchestră simfonică mică. Suflătorii și-au păstrat cu discreție rolul secundar, de armonie, conferind unitate ansamblului.

Am ascultat și o orchestră de amatori — „Nota brevis" — din București, dirijată de Vasile Corjos.

Poate ansamblul cel mai valoros din concurs a fost Orchestra de cameră a Conservatorului „C. Porumbescu" dirijată de Dorel Pașcu-Rădulescu, formație de o coeziune incredibilă, *Ciaccona* de Purcell și *Trei schițe pentru orchestră de coarde* de Alexandru Pașcanu căpătînd în interpretarea lor sclipirile superbe ale drumului spre perfecțiune. Așteptăm confirmarea revelației pe care ne-a produs-o orchestra de cameră bucureșteană, cu interes.

Premiile au fost împărțite cu generozitate, menită a creea o stare generală de satisfacție. Nu-și are rostul menționarea cîștigătorilor, pentru că numărul lor este mult prea mare, răsplata fiind pe măsura eforturilor. Îi vom numi doar pe deținătorii premiilor I la secțiunea creație muzicală, desfășurată pe mai multe subsecții: Nicky Cîrligeanu Birțu și Laura Minzat (cîntece patriotice și poeme corale), Adrian Borza și Diana Vodă (simfonic și vocal- simfonic), Luminița Spînu și Iulia Cibișescu (cameral), Dan Dediu și Ionică Pop (alte lucrări camerale) și Mariana Domnișoru (amatori).

Un examen util și frumos prin rezultate. O întîlnire studențească a cărei fiecare nouă ediție va însemna o sărbătoare a spiritului și o verificare practică a potențialului artistic de care dispune fiecare generație. Acesta ni se pare de fapt și cel mai pozitiv rezultat observat acum.

Oltea ȘERBAN-PĂRĂU

Spectacole studențești de operă

Cele trei premiere studențești ale actualei stagiuni, reprezentînd contribuția de teatru liric la programul Festivalului artei și creației studențești, desfășurat în luna martie, pot fi privite ca eșantioane ale unei stări de fapt în Conservatoarele noastre. Ce ne propun, de ce dispun și cum se proiectează în realitatea imediată talentele vocale ale actualei generații? Spectacolele de la București, Cluj-Napoca și Iași ar trebui, în principiu, să ne edifice. Parțial însă, căci uneori opțiunile nu au vizat acest scop, alteori demonstrația a fost mai puțin convingătoare. Totuși, gîndind că viitorul artei lirice românești se bazează și pe promoțiile Conservatoarelor, că la capătul unor demersuri mai mult sau mai puțin lesnicioase absolvenții ajung pe o scenă de teatru muzical, să privim mai de aproape cele trei spectacole.

La București. alegerea catedrei de canto — în speță clasa de operă — s-a oprit la o partitură mai recentă — *Conu Leonida* de Matei Socor. Opțiunea a contrariat pe cei dornici a rezolva mai ușor unele probleme depinzînd, spre pildă, de organizarea ansamblului orchestral sau de utilizarea mai multor

Scanned with OKEN Scanner

interpreți. A. I. Arbore, conștient că materialul muzical și dramatic al lucrării îi oferă un teren atrăgător de lucru cu studenții, a rezistat obiecțiilor. Cîștigul a fost de partea sa ca profesor și regizor, căci lectura lui *Conu Leonida* s-a arătat profitabilă, cu rezultate mai bune decît cele ale premierei de acum un deceniu (Opera Română, regizor Hero Lupescu). O dublă interpretare — teatrală și muzicală — se întrețese în concepția lui A. I. Arbore, oferind o desfășurare fluentă, clară și interesantă pe o temă care ar fi putut să se cantoneze doar în ticuri și rutină. Este adevărat, Ruxandra Donose (Efimița) și Mihnea Lamatic (Leonida) s-au lăsat „prinși" de această aventură, intrînd cu o participare majoră în realizarea spectacolului. Dacă îl privim ca material de lucru, neîndoios că profesorul lor a obținut performanțe pe care, cu alte prilejuri, nu le-a putut atinge cu alți studenți. Cu această distribuție (la care se adaugă episodic, soprana Gladiola Nițulescu în Safta), Conservatorul bucureștean s-a impus printro- contribuție de substanță. Cu atît mai mult cu cît scenei, extrem de sugestiv și original gîndită scenografic de Silviu Ioniță, i-a corespuns o fosă orchestrală studențească demnă de elogii. Știind dificultatea remarcabilă a partiturii, dirijorul Aurel Niculescu a purtat o adevărată bătălie cu „îmblînzirea" membrilor orchestrei de studenți, găsind un numitor comun care depășește media calitativă a spectacolelor Operei Române. Deci, un spectacol studențesc în care profesorii au fost contribuabili la nivelul instruirii, mărcîndu-și prezența fără a interveni ca interpreți.

La Cluj-Napoca, studenții conservatoriști au evoluat în alte condiții (ca și la Iași de altfel). Premiera lor de stagiune, văzută cu acest prilej, era un spectacol pe scena Operei Române, cu orchestra, corul și baletul teatrului, cu profesorul Gheorghe Roșu în rolul masculin principal. Ce era studențesc ? Ilustrarea titlului, adică *Nevestele vesele din Windsor* invitate de Otto Nicolai să suporte dezavantajul de a preceda capodopera lui Verdi. Mereu, în desfășurarea reprezentației, am simțit acest handicap, într-un oraș în care publicul a cunoscut îndeaproape celebrul *Falstaff* verdian. Poate că senzația nu ar fi fost atît de puternică dacă ceeea ce am văzut și ascultat nu părăsea cota performanței. Or, în afara lui Gheorghe Roșu, acest exemplar cîntăreț al nuanțelor și cuvîntului, componentele erau variabile, cu evidentă participare formală (orchestra, corul, „baletul"). O scenografie nonparticipativă (Gh. Codrea), o regie care indica limpede porțiunile lucrate și cele rezolvate „din mers" — Alexandru Fărcaș —, n-au fost premisele cele mai favorabile pentru evoluția solistelor studente, Carmen Gurban, Mariana Sarba și Monica Matei. Desigur există la ele preocupări de a rezolva partitura, dar efortul este adesea vizibil și maniera de interpretare nu se prea preocupă de stilul partiturii. Nu am putea învinui de mai mare fidelitate nici vocile bărbătești, deși aici Ion Pojar (deja solist al teatrului) făcea figură de vedetă. Cu el, ca și cu Eduard Sveatchevici, Robert Nagy, Ioan Țibrea, Călin Folea, „Nevestele..." lui Nicolai au poposit pe tărîmul unor concesii muzicale ce balansau lucrarea spre vodevil. Nu am putea spune că dirijorul Gh. Victor Dumănescu a avut cîștig de cauză în salvarea acestei versiuni de Falstaff de la o inevitabilă... cură de slăbire !

Cu anumite reticențe am abordat cel de al treilea spectacol al programului Festivalului, propus de ieșeni — nici mai mult nici mai puțin decît *Nunta lui Figaro* de Mozart ! Foarte periculos să alegi o operă minoră în loc de o operă rar cîntată. Dar și mai dificil să te oprești — este cazul ieșenilor — la o capodoperă care are proprie sa discografie. Deci, comparația exclusă pe tărîmul unei maxime calitative a întregului, să remarcăm și aici realizarea de coproducție profesional-studențească. Scena, decorul, dirijorul și o parte din soliști aparțineau Operei Române. O „altă parte" (desigur vocile feminine !) venea de la Conservator, conferind spectacolului ținuta studențească. Andreea Lory (Contesa) are farmec și voce, cîntă cu plăcere și nu contrazice personajul ; Gilda Humiță (Susana) promite să devină o cîntăreață mozartiană prin tactul și eleganța cu care își rezolvă partitura ; Elena Roșca (Cherubino) trece cu greu proba travestiului, muzical și scenic, așteptîndu-și Carmencitele și Azucenele... ; Adina Waks (Marcellina) are aceleași reticențe față de muzica lui Mozart, chiar în vestimentație feminină, preferîndu-și recenta Adalgisa din *Norma* lui Bellini. Cu cîteva participări masculine pe plan secund (Adrian Neaga, Adrian Radu, Florin Neagoe, Daniel Mucedu), distribuția studențească cedează locul soliștilor Operei — Mircea Bucescu (Figaro), Dieter Rell (Contele), Liliana Berea (Barbarina). Nu reținem în special decît diferența de nivel a lui Dieter Rell, cel mai aproape de o eventuală comparație cu exigențele mozartiene. Tot „aproape" a fost și Corneliu Calistru la pupitrul orchestrei, secondînd regia cuminte pînă la plictis a lui Sergiu Tudose. Nu ținem neapărat să vedem „demonstrații", dar nici să ne pierdem răbdarea la Mozart nu pare un cîștig.

Grigore CONSTANTINESCU

IAȘI

Stagiunea simfonică

De o bună bucată de vreme (și mă refer în speță la timpul scurs de la începutul noului an calendaristic), ceea ce obișnuim să numim „eveniment muzical" a devenit aproape o permanență în activitatea Filarmonicii „Moldova" din Iași. Cînd fac această afirmație am în vedere, în primul rînd, nivelul în sine al colectivului simfonic ieșean, aflat într-un proces de continuă sedimentare calitativă și particularizat printr-un interesant amestec de entuziasm juvenil și matură experiență profesională, de personalitate și maleabilitate, printr-o largă paletă de disponibilități tehnice, expresive, stilistice și coloristice. Mai am în vedere programele simfonicelor vizate în acest succint comentariu, bine alcătuite, mereu împroaspătate de cîte o noutate cu efect stimulator atît asupra publicului cît și asupra însiși interpreților. Am în vedere, în sfîrșit, nivelul prestațiilor dirijorale și solistice.

Voi începe prin a aminti concertul festiv de Anul Nou, prezentat în mai multe reluări succesive sub bagheta dirijorului Gheorghe Costin, noul dirijor permanent al orchestrei simfonice ieșene. În general, consider că față de asemenea manifestări trebuie să pui între paranteze ascuțimea critică, încercînd să te bucuri pur și simplu. Dacă menționez totuși acest concert (în care s-au împletit într-o plăcută devălmășie muzici de Johann Strauss, Rossini, Weber, Verdi, Puccini, Mascagni, Bocherini sau... Vanghelis precum și pagini corale semnate de autori clasici și moderni ai colindului românesc), o fac pentru buna lui calitate, înțelegînd atmosfera creată, alcătuirea și proporționarea programului, cizelarea interpretativă. Mai mult, îndrăznesc să-l socotesc un model de ceea ce o instituție de recunoscut prestigiu își poate permite în sfera divertismentului muzical, cu succes de public asigurat a priori, fără a face rabat din unghiul bunului gust și al profesionalității.

Gheorghe Costin, care de la o apariție la alta își reconfirmă calitățile de șef de orchestră aplicat și totodată de foarte serios muzician, a dirijat vineri 13 ianuarie un simfonic în care au putut fi ascultate lucrarea *Eminesciana III* de Pascal Bentoiu (binevenită în contextul sărbătoririi centenarului

Scanned with OKEN Scanner

morții marelui nostru poet), *Concertul în mi minor* de F. Chopin (beneficiind de o tălmăcire memorabilă din partea pianistului Dan Atanasiu, aflat într-o certă evoluție pe linia pătrunderii în sensurile adînci ale poeticii textului muzical), *Poemul simfonic „Pinii din Roma"* de Respighi (pentru a cărui execuție atît dirijorul cît și orchestra au depus eforturi deosebite, parvenind la o versiune cu adevărat impresionantă).

Vineri 27 ianuarie Cristian Mandeal și-a încheiat seria de concerte desfășurate începînd cu stagiunea trecută sub genericul *„Capodopere beethoveniene"*. Este pentru prima oară că am ascultat înainte de *Simfonia a IX-a în re minor* nu una dintre uverturi (cum se obișnuiește) ci lucrarea concertantă atît de înrudită tematic — *Fantezia pentru pian, cor și orchestră*. Pentru partea de pian a fost solicitat pianistul timișorean Sorin Petrescu, care i-a dat o interpretare destul de personală, cu tentă camerală aș spune, în consens însă, se pare, cu intențiile dirijorale. Cît privește grandioasa *Simfonie „a bucuriei"*, ea s-a prezentat ca o încununare a eforturilor anterioare de pătrundere a particularităților stilului simfonic beethovenian, Cristian Mandeal probînd parcă o și mai sporită exigență în respectarea datelor obiective ale textului, pe care le-a animat însă și prin forța magnetică a personalității sale. În împlinirea execuției a beneficiat de un cvartet solistic foarte omogen: soprana Georgeta Stoleru, mezzosoprana Edith Simon, tenorul Ion Pojar și basul Gheorghe Roșu, corurile reunite ale Filarmonicii și Operei Române din Iași (pregătite de dirijorii Ion Pavalache și Anton Bișoc) aducîndu-și o contribuție pe măsură.

S-au succedat în continuare dirijori și soliști diferiți, în programe la fel de diferite. La 3 februarie — Aurel Niculescu, din a cărui participare aș reține în special tălmăcirea *Simfoniei „Din lumea nouă"*, de Dvořák, pe care s-a priceput s-o „întinerească" interpretativ, restituindu-i un farmec și o prospețime pe care nu o dată le-am găsit înnecate în platitudine. Mai puțin convingătoare în acest simfonic a fost prezența solistică a violonistului Daniel Podlovschi în *Concertul în re major* de Ceaikovski, deși momentele relativ reușite (mai ales în partea mediană și în final) nu au lipsit. Dar, în abordarea unei partituri devenită aproape „șlagăr", de la un instrumentist de talia lui Daniel Podlovschi îndrăznim să cerem mult mai mult decît o realizare mediocră.

Programul parcurs de dirijorul Ervin Acél (10 februarie) a fost destul de încărcat: Ceaikovski — *Uvertura fantezie „Romeo și Julieta"*, Mozart — *Concertul nr. 4 în sol major* pentru vioară și orchestră, Massenet — *„Meditație"* pentru vioară, cor și orchestră, Saint-Saëns — *Introducere și Rondo capriccioso* tot pentru vioară, *Poemul simfonic „Till Eulenspiegel"* de R. Strauss. Este un dirijor cu o gestică precisă și cu intenții clare, are multă imaginație coloristică și simț al efectului orchestral. I s-ar putea, eventual, reproșa un exces de tensionare a execuției, care obosește uneori. I-am apreciat însă fără rezerve calitățile de acompaniator în lucrările solistice, care l-au avut ca protagonist pe violonistul bulgar Mincio Mincev. Pentru publicul meloman ieșean prezența acestuia a fost o adevărată revelație. Ascultîndu-l „pe viu", am descoperit în el un admirabil artist, cu o tehnică ireproșabilă dublată de o temeinică școală a stilului, permițîndu-i o remarcabilă extensie a posibilităților de expresie ale instrumentului. Și ce instrument: un Stradivarius! O vioară magnifică, dotată parcă cu propria sa viață și al cărei sunet nu-l mai poți uita deîndată ce l-ai auzit.

La 17 februarie, Horia Andreescu a realizat un simfonic comparabil numai cu cele realizate de Cristian Mandeal, situabil deci la vîrful piramidei întruchipate de întreaga stagiune. Programul, care a alăturat *Simfonia 103 în mi bemol major „cu tremolo de timpan"* de Haydn, *Variațiunile fantastice pe o temă cu caracter cavaleresc — „Don Quichotte"* de R. Strauss, a avut darul de a evidenția la maximum potențialul actual al orchestrei ieșene. Alături de soliștii nominalizați ai complexului opus straussian — violoncelistul Marin Cazacu, violistul Mircea Șuvăială și violonistul Marcian David, întregul colectiv s-a comportat ca o comuniune solistică. Am regretat că acest concert de excepție în adevăratul și cel mai bun sens al cuvîntului nu s-a păstrat printr-o înregistrare.

Merita să fie păstrat în memoria benzii de magnetofon și simfonicul imediat următor (vineri 23 februarie) care l-a avut din nou la pupitru pe Gheorghe Costin, nu numai pentru interpretarea *Rapsodiei I* de Marțian Negrea și a *Simfoniei a III-a în re major* de Schubert, cît mai ales pentru participarea solistică, în *Concertul în re minor* de Mozart, a foarte tinerei pianiste Raluca Știrbăț, elevă în clasa a VIII-a a Liceului de artă „Octav Băncilă" din Iași, deja un nume cunoscut, intrat în atenția publicului și specialiștilor. Ceea ce ne-a uimit de această dată, pînă la înfiorare, a fost finețea expresivă, subtilitatea tehnică în detalierea nuanțelor, modul de înglobare în țesătura orchestrală cu matură înțelegere, cu o dezinvoltură cum o întîlnim numai la soliști cu experiență. Dincolo de buna îndrumare se face simțită o extraordinară forță intuitivă, care oferă promisiunea unei mari cariere interpretative, cu condiția unei armonioase evoluții, de care sîntem cu toții, cei care o cunoaștem și o apreciem, în egală măsură răspunzători.

Liliana GHERMAN

BUZĂU

Concursul „PRO MUSICA"

Sub egida Festivalului Național "Cîntarea României", la 18 și 19 martie a avut loc la Buzău o competiție pozitivă, mai ales în ce privește activarea interesului pentru muzică al publicului din acest municipiu, care are stringentă nevoie de manifestări cît mai prestigioase și interesante dedicate artei sunetelor. Consiliul municipal de educație politică și cultură socialistă, precum și Centrul de creație și cultură socialistă „Cîntarea României", au inițiat aici un concurs interjudețean de muzică de cameră intitulat „Pro musica". La această primă ediție, participarea a fost deosebit de largă, nefiind zăgăzuită de un regulament foarte strict, asemenea celui uzitat pentru întrecerile organizate în prealabil la Cluj-Napoca sau Craiova (concursurile „Gheorghe Dima" și respectiv cel dotat cu trofeul „Dinu Lipatti"). Fără îndoială că, în perspectivă, pentru asigurarea nivelului competiției este necesară o planificare mai riguroasă, o delimitare a obiectivelor spre anumite categorii, reînnoite în fapt periodic, ale spectrului general desemnat prin titulatura „muzică de cameră". Dată fiind valoarea ridicată a noilor generații de interpreți, este firesc să se stabilească anumite criterii, cît de cît riguroase, în eșalonarea meritelor și să se atragă atenția anual sau la doi ani odată, după cum se va hotărî, spre zone mai specifice ale grupurilor instrumentale și vocale. La această primă ediție, de la soliști pînă la orchestrele de cameră — trecînd prin cvartetul de coarde și cuplul vioară-pian — a fost posibilă participarea aproape a oricărui gen de interpret ori de ansamblu. Repertoriul solicitat a fost axat atît pe o piesă românească, cît și pe o lucrare din repertoriul universal, la alegerea concurentului.

Lucrul pozitiv, care trebuie subliniat chiar de la această primă ediție a concursului, este că aprecie-

rile juriului au fost principiale și că, mai cu seamă în ce privește laureații cu premiul I, au fost promovate valorile autentice, care pot apărea oricînd cu bune șanse de reușită în fața unui public exigent al sălilor de concert. La suflători, de pildă, au fost distinse meritele a doi buni instrumentiști și muzicieni, flautistul Ioan Greluș, reprezentînd Suceava și clarinetistul Florin Greluș, student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Primul ne-a oferit o bună versiune a primei *Sonate pentru flaut* (și pian) de Sigismund Toduță, cel de al doilea a impresionat prin tensiunea și dezinvoltura virtuoză afirmată într-un *Capriciu* de Sutermeister. Apreciata pianistă Ileana Horculescu, ale cărei merite reieșiseră, dealtfel, și cu ocazia biruinței la concursul înzestrat cu premiul „Dinu Lipatti" de la Craiova, a apărut de astă dată ca reprezentantă a municipiului Buzău, unde funcționează ca profesoară, impunîndu-se prin tălmăcirea coerentă și bine gradată a *Toccatei* de Sigismund Toduță sau a spectaculosului *Mefisto-Vals* de Liszt. O satisfacție majoră prilejuită de întîlnirea de la Buzău a fost promovarea unui excelent cvartet de coarde, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, formație alcuită din Valentin Năstasă — vioara I, Cristina Buciu — vioara a II-a, Valeriu Răgușitu — violă și Nicolas Cernea — violoncel. Cei patru tineri ne-au oferit o versiune remarcabilă a *Cvartetului nr. 1* (partea I) de Anatol Vieru, înzestrată cu forță, dinamism, stringență dramatică precum și a două mișcări din *Cvartetul nr. 8* de Dmitri Șostakovici, capodoperă căreia i s-a făcut dreptate la nivelul cuvenit acestei muzici atît de impresionante.

Bineînțeles că se poate vorbi și de meritele multor altor participanți. Astfel, activa și dinamica muziciană Varilica Stoiciu a apărut la pupitrul unei meritorii orchestre de cameră din Suceava, flautista Cornelia Zainia din Buzău s-a prezentat la un nivel de muzicalitate de bun augur, Ignatz Filip din Sfîntu Gheorghe este un bun mînuitor al dulcelui Blockflöte, Liliana Golescu (Suceava) ne amintește de incontestabilul ei talent, Irinel Anghel (Conservatorul din București) a făcut față unui repertoriu exigent — Silvestri, Debussy — etc. În anii viitori, concursul „ Pro Musica" poate progresa cu pași mari.

A. H.

RECENZII

e marginea unor disertații celebre

Între 1932—1933, într-o liniștită vilă vieneză și în cercul intimist al cîtorva privilegiați și prieteni, Anton Webern rostește cîteva cuvîntări menite să explice și justifice apariția și proliferarea muzicii dodecafonice. Cuvintele sale sînt stenografiate de către un avocat care se sinucide la scurtă vreme, iar după aproape 30 de ani (1960) sînt publicate în volum de către un prieten al acestuia. După alți aproape 30 de ani, apar și la noi, în România (Anton Webern, *Calea spre muzica nouă*, București, Editura Muzicală, 1988, 83 p.).

Aceste cuvîntări sînt celebre, deși nu au nici o popularitate și celebritate, fiindcă sînt istorice, justificatoare de epocă în arta muzicală, iar apariția lor la noi constituie un incontestabil eveniment. Dar pentru început, ca să rămînem în spiritul propriu speculațiilor avangardiste, îi vom releva acestei apariții doar o semnificație „matematică". (Doar fiindcă ac asta din urmă mai poate întări caracterul de determinism al întîmplărilor și simpatiilor culturale.)

Pe de o parte se produc în această apariție două corespondențe (complementar-opozite) și simetrii. Willi Reich și Mircea Bejinariu, Viena și Cluj-Napoca ; unul, admirator și discipol al lui Webern, istoric și critic muzical de autoritate în Elveția lui adoptivă, îl editează la Viena pe Maestrul său ; celălalt, modest asistent la catedra de istoria muzicii, îl traduce pe Webern la Cluj-Napoca (acolo unde un Vasile Herman, de pildă, încă mai scrie pe alocuri în mod webernian). E o mișcare radială, o centralizare a periferiei, care ascultă de legi și de o aritmetică a naturii culturale. Pe de altă parte, distanța și epoca la ale cărei perioade se repune, se reactualizează problema primei „muzici noi" a secolului, este, după cum se vede, tot mai mare. Iată ce înseamnă imanență a destinului. Webern vorbește după 12 ani (cum afirmă el însuși) de la apariția artei schoenbergiene, W. Reich îl editează după 27 de ani iar în limba română îl popularizează după alți 28 de ani, proporție geometrică, progresie armonică și paralelă aproape fibonacciană (12, 40, 68), secțiune de aur a memoriei, adică a uitării și reamintirii a ceea ce istoricește a avut să însemne dodecafonismul.

Mica broșură de care vorbim conține 16 prelegeri ale lui Webern, cîteva note ale primului editor și fragmente din 14 scrisori expediate acestuia de către Webern între 1938—1943. Ceea ce surprinde în primul rînd în discursurile lui Webern este ideea sa fundamentală prin care justifică apariția serialismului dodecafonic : ideea naturalității și obiectivității acestei tehnici, ideea naturii sale de dat imanent și de logică finalistă a dezvoltării discursului muzical. Ca teoretician al curentului, compozitorul nostru pornește de la însuși Goethe, sfîrșind prin a demonstra că în însăși logica creșterii naturale este înscrisă, ca în „planta originară", necesitatea elaborării atonaliste și serialiste a muzicii. Webern reconsideră întreaga istorie a muzicii, pe care o vede ca un efort continuu înspre cucerirea tot mai deplină a *coerenței* și *comprehensiunii* ideii muzicale. Vede în repetiție și în variaționalizarea aceleiași idei, teme sau voci muzicale expresia tocmai a acestei căutări de coerență și ecleraj a lingvisticii muzicale și face o directă legătură între școala neerlandeză din Renaștere și cea de-a treia școală vieneză. Justețea tehnicii de compoziție cu ajutorul seriei de 12 sunete îi apare astfel incontestabilă și pe alocuri chiar se miră că se mai scrie tonal, deși s-a înregistrat deja „moartea" istorică a tonalismului și diatoniei. Webern deci se simte purtătorul unui mesaj istoric și reprezentantul unei etape noi, obiective, ireversibile. La fel erau de convinși dealtfel și ceilalți mari atoniști, întemeietorul Schönberg și liricul Berg, doar cu deosebirea că Webern i-a întrecut pe toți în modul de susținere compre-

hensivă și coerentă a motivațiilor ideologice, teoretice și tehnice aflate la baza limbajului atonalist. Discursurile sale sînt de aceea teribil de interesante și spiritele de rafinament cultural vor putea medita cu folos lîngă ele.

*

● Noi am avut odată un anume Dimitrie Cuclin, autor al unor viziuni și pledoarii asupra istoriei muzicii la fel de amplu restauratoare, critice și revalorificatoare, chiar mult mai pline de virtuozitate, inteligență și erudiție comprehensivă și explicativă. Ca nimeni altul pe acest pămînt, Cuclin s-a plasat la polul exact opus unui avangardism ca cel susținut de noua școală vieneză. Iar disertațiile sale realmente oferă cititorului noi dimensiuni, sintetice, integratoare și integraliste, ale gîndirii despre muzică. Urmărindu-l atent nu poți să nu concezi că bătrînul avea perfectă dreptate, că diatonismul și tonalul reprezintă unicele și ultimele moduri autentice, obiective, de concepție muzicală. Și Cuclin și Webern își au propriile argumente, logică și coerență în pledoariile lor. Amîndoi interpretează și argumentizează concepțiile lor opuse citînd muzica polifoniei renașterii, a lui Bach, Beethoven și chiar Wagner. Dar ajung la valorificări, interpretări și sisteme de gîndire sau de compoziție net diferite. Și pe niciunul, istoria nu i-a ales în mod preferențial. (Este aproape trist să ai perfectă dreptate. Căci nu cel ce are dreptate este *ales.)*

● Concepția cuclineană a fost valabilă pentru Cuclin însuși așa cum atonalismul dodecafonic și serialist a generat artă mare doar la Webern, Schönberg și Berg. Cuclin n-a avut în muzică adepți și nici o pierdere nu e în asta. Cei trei vienezi din urmă au avut susținători, dar ce folos? Înafara lor, cu concepția și tehnica lor, asimilate total, n-a mai ieșit muzică — așa ca la ei — ci doar pastișă sterilă și artizanat amatoristic.

● Și apoi, a avea dreptate exclusivistă, pe lîngă faptul că ascunde o tragedie în sine, înseamnă și polemică. În același 1933, în care Webern își expunea savant concepția sa iar serialismul avansa persuasiv și puternic, stimulat și de stigmatul nazist, Cuclin își publica epocalul său *Tratat de estetică muzicală.* Avangardiștii luptau pentru a dovedi că au dreptate să distrugă trecutul muzical, neoclasiciștii, cu un Cuclin în extremis, luptau ca să arate că avangardiștii apocaliptici nu au nici o dreptate. Și ce e mai interesant și totodată nobil decît faptul că disertațiile weberniene apar la noi tocmai în acești ani în care crește și interesul nostru pentru ideile lui Cuclin?

● În istoria artei, în artă în general, totul e ca în viață: ireversibil. („Majorul și minorul nu mai există de un sfert de secol. Aceasta o știu astăzi doar cei puțini" — spune la un moment dat Webern). Numai că reversibilitatea și rememorarea constituie procese intime și inalienabile spiritul uman. Dacă primul adevăr a fost recunoscut de primii avangardiști, pe-al doilea însă, doar „desueții" clasiciști ai secolului XX l-au luat bine în seamă. Curentele înnoitoare, avangardiste au dreptate — se exprimă și se impun — în numele *devenirii* nu atît în numele *ființei.* Ele se folosesc de faptul că *totul curge,* totul se transformă, uitînd însă că nimic nu se pierde. Dar ele însele riscă să se piardă tocmai fiindcă ignoră faptul acesta. Serialismul e astăzi o tehnică banală, deja decăzută. Evocarea și utilizarea ei apare în compoziția actuală din bizarerie, parodism, generozitate sau snobism.

● Și totuși lumea, istoria vie a muzicii nu se conduce după „dreptăți", înțelepciuni și revelații ireversibile. Ea se ancorează de trecut ca de propria ei ființă și eternitate. Iar în urma unor opțiuni, viziuni și pledoarii extremiste, ca acelea ale lui Cuclin sau ale școlii vieneze, rămîne să tragem lecția că pe cît de aberantă e ruperea de tradiție și de național (cum ne-a învățat un Cuclin) pe-atît de absurdă e nereceptivitatea față de înnoitor (cum ne demonstrează logica frumoasă a unui Webern).

● Interesul față de cartea *Calea spre muzica nouă* dă dovada unei conștiințe de înalt umanism și de aleasă cultură.

Marin MARIAN

DIN PRESA INTERNAȚIONALĂ

Publicăm mai jos articolul *Expresivitate și precizie* din Straubinger Tagblatt 29 iulie 1988 semnat de Rudolf Röhrl, care se referă la concertul Orchestrei de cameră a Filarmonicii „Banatul" din Timișoara, condusă de Remus Georgescu cu ocazia turneului întreprins în R. F. Germania.

„În ciuda faptului că ne aflăm în perioada de concediu și de vacanță, cei douăzeci de membri ai orchestrei de cameră a Filarmonicii de stat „Banatul" (România) au atras un numeros public care a umplut sala primăriei și au fost primiți cu puternice aplauze — un gest prietenesc care a fost într-adevăr îndreptățit: ei s-au dovedit a fi interpreți excelenți, muzicieni de rasă.

Dirijorul lor Remus Georgescu, un om cu o putere de emanație deosebită, a început seara cu o lucrare proprie, am putea spune cu un salut din partea sa: *Suita de dansuri și cîntece vechi din Banat*, o lucrare bine închegată și frumos prelucrată, cu care ni s-a oferit folclorul românesc pe o tavă de argint. Totodată însă, au devenit clare următoarele lucruri: aici nu cîntau niște academiști rutinieri, ci interpretau muzica oameni capabili să creeze expresivtate, sonorități suave și catifelate, ceea ce nu se întîlnește în fiecare zi. Acest fapt ne-a fost confirmat pe deplin și în lucrările lui Händel și Bach. *Concertul Nr. 3 în sol minor* de Georg Friedrich Händel a fost interpretat de Laurențiu Baciu. Sunet frumos, tehnică precisă, o interiorizare delicată au caracterizat intervenția sa care a fost cu grijă încadrată și urmărită de orchestră. Tocmai cele două părți lente au demonstrat valoarea oboistului, iar repetarea Grave-ului ca bis, a confirmat din nou aceasta în mod convingător. *Suita nr. 1 în do major, BWV 1066* pentru orchestră de Johann Sebastian Bach, se aude destul de rar. Noi am ascultat-o într-o interpretare exemplară, cu o sonoritate frumoasă, aerisită, învăluitoare și cu o alură dinamică. *Uvertura* vulcanică și abundentă, *Courante* aerisită, *Forlane*, expresivă, iar dansurile: *Gavotte, Menuet, Bourrée, Passepied*, judicios diferențiate.

Remus Georgescu și-a condus instrumentiștii cu o perfectă siguranță, el îi stăpînește cu autoritate iar tehnica sa de dirijat a demonstrat patos și expresivitate dar și transparență și lejeritate diafană. *Oare Bach și-a ascutlat vreodată Suita atît de finisat interpretată?*

A doua parte a concertului a inclus *„Anotimpurile"* de Antonio Vivaldi. Astăzi, cînd fiecare profan sau expert are această lucrare în rafturile sale cu discuri, interpretarea ei constituie deja o îndrăzneală. Cu toate acestea, execuția acestei lucrări, probabil cea mai îndrăgită a „preotului roșu din Veneția" a reușit la un înalt nivel de precizie și expresivitate. Solistul, Gabriel Popa, concert-maestrul orchestrei, a dăruit celor patru concerte (op. 8/1—4) pecetea virtuozității sale, interpretarea sa a fost însuflețită și exactă totodată, iar colaborarea cu orchestra și cu ceilalți soliști, exemplară. Tocmai aici a fost clar cît de minunat și-a educat dirijorul instrumentiștii: lavă și elan, vehemență și expresivitate s au îmbinat cu o sensibilă și subtilă transparență a tehnicii cordarilor, în toate fazele și momentele acestei muzici programatice. Cele trei bis-uri fără de care ascultătorii entuziasmați nu ar fi părăsit sala, au pus, încă o dată, în valoare, deosebitele calități ale orchestrei și ale soliștilor.

În concluzie: *muzicienii români au fost mesageri demni de tot respectul, ai culturii țării lor.*

★

Bisăptămînalul polonez Ruch Muzyczny nr. 1 1989 conține o interesantă expunere făcută de dr. Maciej Kieryl pe tema muzicoterapiei. Observațiile, bazate strict pe experiența sa de medic, se împart în două capitole — folosirea muzicoterapiei în toate domeniile medicinei și muzicoterapiei ca metodă în psihologie.

Prima parte a articolului dezbate rolul muzicii la pacientul aflat înainte de operație. Durata de audiere este fixată la maximum 10 minute și nu se aplică la pacienți în stare foarte gravă. Este făcută o clasificare a genurilor de muzică audiată în funcție de vîrstă: în grupa de la 20—40 de ani se ascultă muzică ușoară instrumentală și vocală; de la 30—50 de ani piese de muzică simfonică, pentru pian precum și muzică ușoară; între 50 și 60 de ani șlagăre vechi de genul valsului, tangoul La Cumparsita, lucrări de Chopin, Vivaldi etc.

Cea de-a doua parte arată metodele muzicoterapeutice folosite în clinici pentru recuperarea neuro-ortopedică, cardiologică etc, precum și în cazurile de copii și tineri arierați. În acest ultim domeniu se folosesc instrumentele lui Karl Orff și o largă gamă de instrumente cum ar fi flautul, mini-sintetizatorul Cassio ș.a. Se audiază de asemenea muzică de toate genurile, în funcție de stadiul de tratament al pacientului. Un rol important îl are și combinarea muzicii cu exercițiile fizice și de respirație.

În încheiere, se arată că pentru dezvoltarea în continuare a muzicoterapiei ca disciplină, conlucrarea medicilor cu muzicieni are un rol hotărîtor.

I. I.

Scanned with OKEN Scanner

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

NICOLAE BOBOC

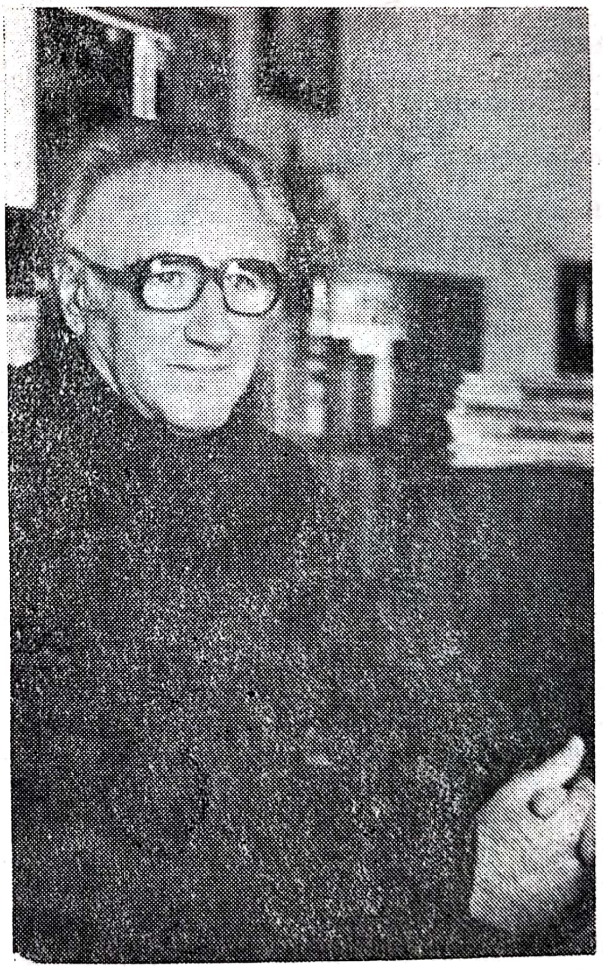
PORTRAIT

Ioan TOMI

Chef d'orchestre, compositeur, musicologue, folkloriste, Nicolae Boboc fait partie de la génération qui s'est affirmée brillamment tout de suite après la seconde guerre mondiale, s'assurant une position bien établie dans la vie musicale roumaine. S'y référant, Adriana Velincov-Dan écrivait dans la revue „Muzica" : „Quand on se trouve en présence d'un homme qui, avec sa capacité de travail et de création, à côté d'autres remarquables qualités humaines, a signifié et signifie quelque chose dans la culture d'une nation, il est impossible de ne pas réaliser qu'il est le produit d'un peuple ayant des ressources humaines notables. Un tel homme reste greffé à la spiritualité d'une époque et constitue une source de culture pour les générations futures. C'est à cela que je songe quand je rencontre le chef d'orchestre, compositeur et artiste émérite Nicolae Boboc".

Mais le fait de crayonner une personnalité pareille ne saurait être mané à bonne fin sans une préalable référence à sa biographie et formation professionnelle ainsi qu'à son activité et œuvre musicale.

Il este né le 26 septembre 1920 à Ilia (dép. de Hunedoara), une commune rurale située sur le Mureș, dans un beau vallon bordé au nord par les Monts du Zarand et au sud par les Monts de Poiana Ruscăi, sur les sommets desquels s'étend le splendide Pays des Pădureni, gardien de millénaires traditions folkloriques, véritable trésor ethnographiques. Issu d'une famille paysanne, Nicolae Boboc reste un amoureux des prés, des forêts, des chants et des coutumes pieusement conservés en cette partie du pays où il a passé son enfance. Pas loin de ces lieux se trouvent les traces d'une originale culture antique, matérialiseé en sanctuaires — tels ceux, daciques, de *Sarmizégé-*



thoussa-Regia et ceux de *Ulpia Traiana Augusta, Micia, Apulum* etc. A proximité aussi se trouve le fascinant Pays des Motzi, plein de légendes et d'histoire.

Scanned with OKEN Scanner

Elles étaient utiles ces précisions géo-culturelles parce qu'elles se reflètent dans l'œuvre compositionnelle et musicologique de Nicolae Boboc. Tout ce périmètre géographique, historique et culturel a constitué le germe qui a donné naissance à son œuvre.

Il commence à s'initier à la musique au temps de ses études à l'Ecole Normale de Deva où aux heures de spécialité, il apprend le violon et la clarinette. Ses études supérieures de musique il les poursuit au Conservatoire de Bucarest (1940—1947) avec des maîtres réputés : Ioan D. Chirescu et George Breazul (théorie et solfèges), Mihail Jora (harmonie, contrepoint et composition), Constantin Brăiloiu (histoire de la musique, folklore), Tiberiu Alexandru (folklore), Ioan Ghiga (direction d'orchestre), Ştefan Popescu (direction chorale), Dimitrie Cuclin (esthétique musicale), Eugenia Ionescu (piano), Constanţa Bădescu (chant).

En parallèle, Nicolae Boboc suit aussi les cours de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Bucarest (1941—1946), avec Mircea Florian (philosophie antique et médiévale), Dimitrie Gusti, H. H. Stahl et Traian Herseni (sociologie), Nicolae Bagdasar (théorie de la connaissance), Ion Petrovici (histoire de la philosophie), Mihai Ralea (esthétique), Gheorghe Zapan (psychologie), Tudor Vianu (esthétique et critique littéraire), Mircea Vulcănescu (éthique), Anton Dumitriu (logique). Il prend sa licence en 1946 avec la mention „magna cum laude".

A l'époque de ses études universitaires, Nicolae Boboc participe avec régularité, en tant que membre actif, aux répétitions et concerts de la fameuse chorale „Carmen", sous la maîtrise de Ioan D. Chirescu, et assiste aux répétitions et concerts de l'Orchestre Philharmonique (sous la direction de George Georgescu) et de l'Orchestre de Chambre (dirigé par Constantin Silvestri) dont il devient le secrétaire musical en 1942.

Son activité professionnelle se rattache d'abord à l'enseignement, coïncidant d'ailleurs avec ses dernières années d'études. Il commence par être professeur de musique et philosophie à Bucarest (1945—1947), puis professeur de musique dans l'enseignement secondaire d'Arad (1947—1949) et dans le même temps professeur d'harmonie, contrepoint, formes musicales et histoire de la musique au Conservatoire de la Ville d'Arad dont, en 1949, il est nommé directeur, poste qu-il occupe pendant quatre ans.

En 1948, avec la création de la Philharmonie d'Etat d'Arad, Nicolae Boboc obtient — dès les premiers temps de l'institution — le poste de directeur d'orchestre, aux côtés de Nicolae Brânzeu, ainsi que celui de directeur, fonctions qu'il assume jusqu'en 1959 quand il passe à la Philharmonie d'Etat „Banatul" de Timişoara. Il y est actif comme premier chef d'orchestre jusqu'en 1982 quand il revient — toujours comme premier chef d'orchestre — à la Philharmonie d'Arad où il gardé cette qualité jusqu'à sa retraite, en 1987. De 1963 à 1974, Nicolae Boboc est aussi directeur et premier chef d'orchestre de l'Opéra d'Etat de Timişoara (devenu aujourd'hui l'Opéra Roumain).

Comme chef d'orchestre, Nicolae Boboc réalise un nombre impressionnant de concerts symphoniques et spectacles d'opéra, en Roumanie et hors du pays. Ses tournées le conduisent en 20 pays environ des quatre continents : Allemagne de l'Est et Allemagne-Ouest, Autriche, Bulgarie, Cuba, Danemark, Egypte, Etats-Unis d'Amérique, France, Grèce, Hongrie, Israel, Italie, Pays-Bas, Pologne, Tchécoslovaquie, URSS. Partout, il jouit d'appréciations unanimes tant de la part des auditeurs que de la presse musicale.

Dès ses débuts comme chef d'orchestre, Nicolae Boboc se situe parmi les musiciens dévoués corps et âme à la création musicale de tout les temps, mais surtout contemporaine. De même, ne sont-ils pas peu nombreux les compositeurs roumains — de tout âge et style — qui par le truchement de sa baguette ont connu leur premier contact avec les auditeurs et la critique musicale, soit à Arad, Timişoara, Bucarest, soit à Jassy ou autres villes du pays. A l'étranger, pareillement, Nicolae Boboc a toujours veillé à ce que ses concerts présentent en première audition mondiale des œuvres autochtones, notamment contemporaines, contribuant ainsi à la diffusion internationale de la musique de son pays. A mentionner dans cette dernière catégorie : les *Concertos pour piano* et, resp. *pour violon* de Paul Constantinescu, la *VII^e et IX^e Symphonie* de Georg Wilhelm Berger, la *I^re Symphonie* et *Schiţă la o. frescă* („Esquisse pour une fresque") de Mircea Hoinic, la *Symphonie* de Remus Georgescu, la *I^re Symphonie* de Adrian Raţiu, la *Symphonie* de Carmen Petra Basacopol, *Inscripţie în inimi* („Inscript en nos coeurs") de Ulpiu Vlad, les *Variations symphoniques* de Mircea Basarab, l'Oratorio *Povestea Bradului* („Le conte du sapin") de Sabin Drăgoi, l'opéra *Prométhée* de Doru Popovici etc.

Nombreuses également, ses créations — dans le pays — d'œuvres du XX^e siècle, musique dont il est passionnément amateur. Entre autres : la *IV^e Symphonie* d'Arthur Honegger, la *V^e Symphonie* de Serge Prokofiev, *l'Ascension* d'Olivier Messiaen, la Symphonie *Harmonie du Monde* de Paul Hindemith, la *II^e Symphonie* de Henry Dutilleux, la *IV^e Symphonie* de Jean Sibélius le *Concerto pour orchestre no. 5* de Goffredo Petrassi, *Carmina burana* et *Trionfo d'Afrodita* de Carl Orff, *Le Festin de l'araignée* et *Bacchus et Ariane* d'Albert Roussel, les opéras *Die Kluge* de Carl Orff et *Amélie au bal* de Gian Carlo Menotti,

Scanned with OKEN Scanner

les *Cinq*, resp. *Six pièces pour orchestre*, de Antoine Webern.

Le répertoire de Nicolae Boboc, impressionnant par le nombre et la variété des ouvrages de musique roumaine et universelle symphonique, vocal-symphonique, d'opéra et ballet, s'étend sur toutes les époques, depuis le Baroque à nos jours. „Lorsque Nicolae Boboc dirige — écrivait le journal bucarestois „Neuer Weg" du 2 juin 1965 —, on est sûr qu'un programme intéressant et d'un haut niveau de l'interprétation est assuré à l'auditeur. Le secret de ses réussites doit être cherché non seulement dans sa musicalité et la discipline de son travail d'artiste mais encore dans sa solide et vaste culture, dans sa capacité de réception absolue de tout ce qui est nouveau". Il n'y a donc rien de surprenant qu'à côté des courants consacrés du baroque, du classicisme et du romantisme, on trouve aussi, fréquemment d'ailleurs, dans ses programmes des noms comme Britten, Bartók, Enesco, Chostakovitch, Prokofiev, Hindemith, Khatchatourian, Respighi, Messiaen, Richard Strauss, Strawinsky, Penderecki, Schönberg ou Webern. Rien de surprenant non plus, dans ces conditions, que l'illustre chef d'orchestre et compositeur roumain Ionel Perlea lui ait fait don de sa baguette (baguette — rappelons-le — reçue de Toscanini) en signe d'appréciation de son art de l'interprétation musicale.

La critique musicale du pays et de l'étranger lui a toujours prodigué une vive admiration, relevant par maintes épithètes superlatives les qualités remarquables de ses interprétations : ...„promoteur d'un symphonisme de substance" („Muzica" 3/1984, Bucarest) ; „doué de précision absolue, de tempérament, de sens dramatique et de la sonorité" („Volkszeitung" 4 nov. 1966, Klagenfurt) ; „sensible, plein de tempérament („Pozoriste", 27 févr. 1971, Belgrade) ; „... il oriente l'orchestre vers une profonde compréhension de la musique, vers un renouvellement permanent des moyens expressifs" („Contemporanul" 18 oct. 1968, Bucarest) ; il s'entend à tout obtenir d'un orchestre" (Daily News", 31 janv. 1979, Greensboro) ; „en transmettant à l'orchestre sa sensibilité et son vécu intense" („L'Espoir de Nice et de la Côte d'Azur", 27 avril 1966, Nice) etc.

Sensible, plein de fougue, ayant le sens de la forme et des nuances subtiles, vivant intensément la musique mais ne la laissant jamais s'échapper de son contrôle rigoureux, Nicolae Boboc est, à cause de cela même, difficilement classable dans l'une de ces catégories qui habituellement servent à distinguer entre eux les chefs d'orchestre. Il faut dire aussi que Nicolae Boboc s'adapte toujours sans effort à n'importe quel style qu'il se propose d'interpréter. Il est donc, pour les uns, tantôt un lyrique né, tantôt pour d'autres, passionné, fougueux, pour d'autres encore cérébral, et ainsi de suite... Pour le chroniqueure du *Thüringer Tageblatt* d'Erfurt (du 17 nov. 1976), „l'apprécié et bien connu chef d'orchestre de l'Opéra d'Etat de Timişoara prouve, à côté d'une objectivité des plus constructives dans sa manière de faire de la musique, une grande fidélité à l'égard de la partition, un manque total de faux pathos et de piètre sentimentalité et, par contre, une manière profondément pensée, pleine de fascinants détails, en dépit de sa rigueur spirituelle, pleine aussi de nuances, de gradations à vous couper le souffle et qui gardent en permanence l'auditeur en suspens". Ovidiu Giulvezan, dans *Muzica* (nos. 1—2/1982) écrit au sujet de son activité à la Philharmonie de Timişoara : „Sa venue à la tête de l'orchestre a signifié l'ouverture vers d'impressionnants horizons du répertoire. L'école roumaine est présente depuis ses fondements (Enesco, Drăgoi, Cuclin) et jusqu'à ses compositeurs plus récents (Paşcanu, Vieru, Glodeanu). Les années de la septième décennie sont celles des lancements à Timişoara, sous sa baguette, de célèbres compositeurs de ce siècle : Orff, Webern, Strawinsky, Hindemith...". Son retour en 1982 à la tête de la Philharmonie d'Arad est jugé comme un véritable revirement favorable : „Le fait que la Philharmonie locale a débuté si brillamment, on le doit avant tout à la circonstance que Nicolae Boboc est de nouveau apparu sur le podium du Palais de la Culture" (*Neue Banater Zeitung*, 27 oct. 1982).

Un nombre considérable d'enregistrements avec de la musique roumaine, notamment contemporaine, et universelle ont été réalisée pour la Radio-Télévision Roumaine sous la direction d'orchestre de Nicolae Boboc, de même que d'autres, destinés aux Radiodiffusions de Yougoslavie, Autriche, Tchécoslovaquie, Cuba et Suisse, avec des œuvres d'Enesco, Paşcanu, Doru Popovici, Toduţă, Drăgoi, Lipatti, Milan Hristič, Richard Wagner, Smetana, Prokofiev etc.

Enfin, quelque 20 disques gravés à l'„Electrecord" de Bucarest ou à „Delta" (Allemagne-Ouest) complètent la liste de ses réalisations comme chef d'orchestre. Parmi ceux-ci : le *Requiem* de Mozart, la *I^re Symphonie* de Bruckner, les *Variations sur un thème propre* de Perlea, la *III^e* et *V^e Symphonie* de Mendelssohn-Bartholdy, le *Divertissement rustique* et *Petrecere populară* („Divertissment populaire") de Sabin Drăgoi, le poème symphonique *La Mer Noire* de Alexandru Paşcanu, la *II^e Symphonie* de N. Brânzeu, la *Symphonie no. 82 „L'Ours"* et la *Symphonie no. 92 „Oxford"* de Haydn, des chœurs d'opéras (Mozart, Weber, Nikolai, Wagner), de la

Scanned with OKEN Scanner

musique de ballet tirée d'opéras de Verdi, Smetana, Ponchielli, Tchaïkowsky, la IIe *Symphonie* de Schumann et quelques-unes de ses propres compositions : la suite symphonique *Țara Hălmagiului* („Au pays de Hălmagiu"), *Triptyque de Hunedoara*, pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre, *Divertissement en style classique* etc.

Une aussi riche activité dans le domaine de la direction d'orchestre, une aussi vaste et soutenue expérience pratique, fondée et stimulée en permanence par une aussi heureuse et solide formation théorique ne pouvaient se résumer au seul acte artistique. En effet, une somme de pensées, de réflexions — déjà couchées sur le papier en vue d'un prochain volume de mémoires — nous permettent dès maintenant de connaître quelques-unes de ses opinions sur la condition de chef d'orchestre. „On prétend du chef d'orchestre de nos jours, affirme-t-il, d'être capable d'aborder avec une compétence égale les œuvres les plus diverses, de toutes les époques, y compris les contemporaines qui représentent les nouvelles tendances d'évolution de l'art musical. Qu'il soit non seulement un bon musicien mais aussi un homme de haute culture, capable d'intégrer son domaine dans celui beaucoup plus vaste du courant d'idées de son époque. Comme musicien, qu'il sache que la partition ne signifie qu'un minimum d'indications, une «lettre» dont «l'esprit», c'est lui qui doit le déchiffrer. L'interprétation ne saurait se borner à rendre, si correctement soit-il, rien que les notes et les éventuelles indications d'exécution, ainsi que certains essaient de nous convaincre encore que parmi eux se trouverait-il même un Strawinsky. Il existe des partitions, surtout celles des vieux maîtres (et notre grand Jean Sébastien lui-même ne faisait pas exception !), d'où manquent absolument jusqu'aux indications mêmes de tempo, l'interprète étant celui appelé à les déduire du seul caractère de la musique à partir de ce qu'il connaît quant au caractère de l'époque respective. Mais aussi lorsqu'il s'agit d'un „Andante", qu'est-ce que cela signifie (en italien : „allant") ; ou bien d'un „Allegro" (en italien: joyeux, „allègre", ce qui veut donc exprimer un état d'esprit, un état d'âme)? Et le phrasé ? Et les accents, ceux qui prêtent «vie» au discours musical ? Et la nécessité de «hiérarchiser» (de doser somme toute) l'intensité des lignes mélodiques simultanées bien que la partition n'indique qu'une seule nuance ? Et, en fin de compte, les clôtures de phrases, de sections et en général tout ce qui tient de l'agogique musicale ?

Ensuite, ne pas oublier que l'interprétation doit «être construite», le discours consistant en tensions et détentes, en culminations et repos, en montées et descentes, toute une marche qui, en permanence, doit conduire quelque part et ne pas devenir seulement un déroulement inerte, sans but.

Le chef d'orchestre déclenche et conduit le déroulement musical, mais à son tour il est stimulé, transfiguré par celui-ci. La transfiguration en même temps que la lucidité, l'émotion en même temps que le contrôle cohabitent l'acte de l'interprétation, si contraire à cela que certains l'envisagent.

Le chef d'orchestre unifie les lectures individuelles des instrumentistes qui ne sont pas identiques et ceci tout d'abord à cause de la précarité de l'écriture musicale. Pour ce faire, il a à sa portée les répétitions qui exigent de sa part une série de qualités pédagogiques. Assez nombreuses et très importantes !

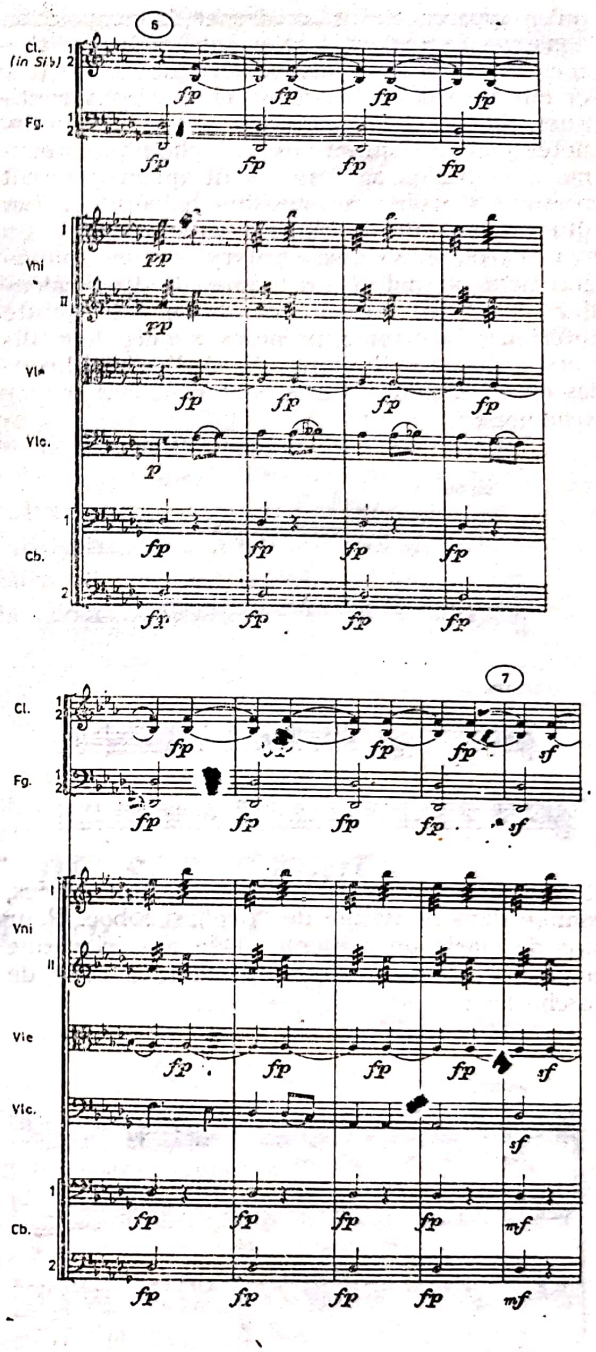
On demande au chef d'orchestre d'avoir, à côté de qualités musicales et pédagogiques, une «bonne main» c'est-à'dire une technique manuelle bien mise au point, claire, précise mais à la fois souple, suggestive, expressive. Le geste du chef d'orchestre, en fait son moyen le plus efficace dans ses relations avec l'ensemble, *doit naître de la musique et déterminer la musique*. Certes, il n'a pas de raison en soi et ni rien que pour se fair voir, mais nous ne manquerons pas d'apprécier ce chef dont le geste, pour être sans doute efficace, ne fera pas moins face à des exigences de nature esthétique, plastique. On demande aussi au chef d'orchestre de posséder ce qui s'appelle «le sens des styles» et d'avoir un goût parfait. . .".

Dans le domaine de la composition, sans être prolifique, Nicolae Boboc a cependant satisfait de temps à autre à ses élans créatifs; un titre ci ou là, le long des années, en témoigne ; des titres, sur lesquels, à son habitude, il s'attardait minutieusement pour les ciseler tel un orfèvre. Il va de soi que tout comme n'importe quel autre chef d'orchestre du pays ou d'ailleurs, il ne dispose jamais d'assez de temps pour composer. Ce temps, ce sont au fait des heures, presque jamais des jours. De plus, étant fort scrupuleux professionnellement et s'appliquant un contrôle rigoureux il ne se „divulgue" jamais avant d'être convaincu que ça y est, que sa dernière option est aussi la meilleure. Il ne repousse pas l'idée de la spontanéité mais elle n'est pas dans sa nature. Etant, par tempérament, analytique, tout naturellement ses jugements de valeur représentent des synthèses, non pas des intuitions. Il est donc l'auteur d'un nombre relativement restreint d'ouvrages mais en échange tous sont entrés dans la vie

Scanned with OKEN Scanner

de concert, recueillant l'appréciation générale: du public, de la critique et même du jury de l'Union des Compositeurs et Musicologues qui lui a accordé le Premier Prix de composition dans le cadre du Festival National „Cîntarea României" pour une œuvre chorale d'amples dimensions (1979). Deux opus, en outre, l'un de son jeune âge — la *Suite symphonique „Țara Hălmagiului"* („Au pays de Hălmagiu") — et l'autre plus récent — *Triptyque de Hunedoara* pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre — se font remarquer par leur popularité. Les deux sont des évocations musicales des plus authentiques des lieux dont il est natif. *„Țara Hălmagiului"* (1953) est une suite symphonique en six parties qui se propose de suggérer certaines images de la vie des gens de cette zone du pays, depuis le passé à nos jours, par le truchement de la musique qu'eux-mêmes ont créée le long du temps. Les thèmes sont donc folkloriques, recueillis par le compositeur sur les lieux-mêmes vers la fin des années '40. Le programme de la pièce a permis d'y tirer une version chorégraphique présentée sur la scène de l'Opéra de Timișoara Nicolae Boboc l'explique : „Les auditeurs sont mis devant une suite de moments d'optimisme que leur suggèrent des danses comme „Împletita" ou le si caractéristique „Joc în șchioapă", ils entendent des appels et des répons de cor champêtre sur les versantes, ils croient voir descendre de la montagne les troupeaux ; ou bien, des moments de souffrance aigué exprimée par ces „chansons de servage" où l'amertume se croise avec le révolte étouffée. Y sont de même évoqués les anciennes „troupes de jeunes gens" des villages auxquels revenait dans un passé eloigné la tâche d'initier la jeunesse par la „danse des Călușari" ; on y imagine une „démonstration" au XVIII[e] siècle à la cour impériale de Vienne. Le finale de la suite rend l'atmosphère exubérante de la „foire aux jeunes filles" sur le hauteurs du Mont Găina, lieu de rassemblement annuel de la jeunesse du Pays des Motzi, une coutume dont les origines se perdent dans la nuit des temps mais qui persiste sans brèche jusque dans l'actualité".

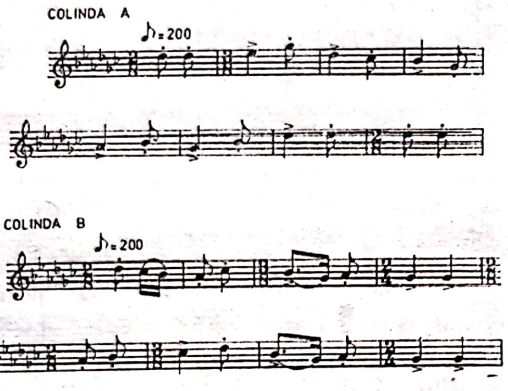
Se déroulant dans une ambiance néobaroque, cette suite fait revivre par son orchestration les instruments du pays (flûte et cors champêtres) ou d'époque (clavecin), suggérant le dialogue qui se consume entre le chef des danseurs et la troupe.

La III[e] partie (*Cîntec despre timpuri străvechi* / „Chant des temp ancestraux") se déploie presqu'en entier sur une pédale, tel un „ison" byzantin, au commencement double, puis triple et même quadruple :

Mérite d'être retenue aussi „la chanson de servage" de la V[e] partie issue d'un anapeste incessant, du commencement à la fin faisant penser à un bourdon mélodique et rythmique.

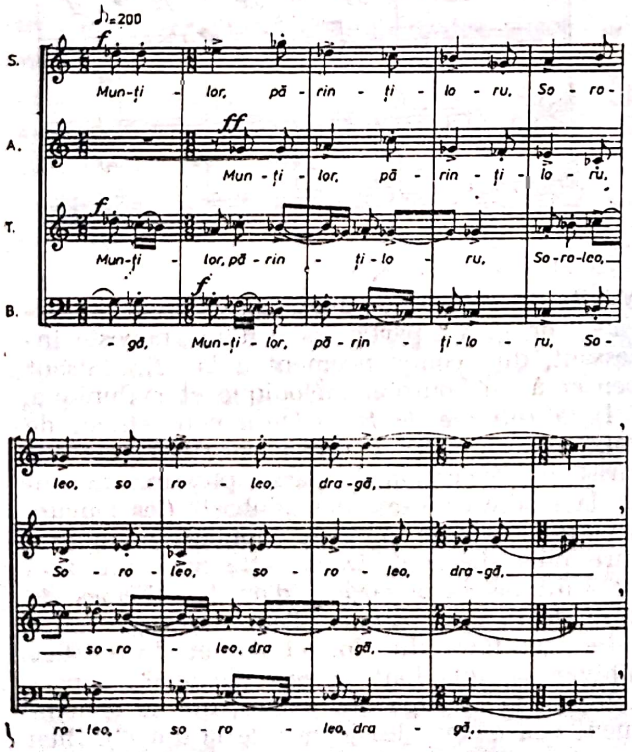
Le *Triptyque de Hunedoara* pour chœur de voix mixtes, soli et orchestre (1981) est lui aussi une évocation du passé, plus exactement de la vieille coutume des „dubași" (les joueurs de *duba*, sorte de tambour populaire d'une facture plus spéciale). Dans cette zone du pays la coutume s'est gardée, d'où les thèmes de base de la composition (d'anciennes „colinde" liées aux fêtes du Nouvel An et du solstice d'hiver — qui font encore partie du répertoire de la „troupe des jeunes, qui se dénomment eux-même „les jeunes de la duba"). Bien

Scanned with OKEN Scanner

qu'en apparence plus „moderne", la composition conserve cependant fidèlement les beaux thèmes archaïques des calendes évoquées, structure et effets se devant à des accumulations continues, à des superpositions polyrythmiques, hétérophonies, imitations polyphoniques, ostinatos rythmiques, à tel point qu'on pourrait presque y voir une musique répétitive. Les illustrations musicales suivants rendent un moment polymétrique, polyrythmique et légèrement bitonal où les thèmes de deux calendes — chacun présenté en canon à la quinte inférieure — sont superposés malgré leur diversité métro-rythmique. Ainsi, l'ex. 2 illustre les deux calendes notées conformément à leur structure :



alors que l'ex. 3 nous les montre superposées, comme dans l'ouvrage de Nicolae Boboc. Pour plus de clarté on présente ci-dessous rien que la partie chorale, renonçant donc à celle de l'orchestre :



L'harmonie en est modale et dans l'orchestration un rôle important revient à la percussion qui se veut endiablée, évoquant ainsi la vivacité rythmique des „dube" qui toujours accompagnent le chant de ces petites créations populaires si originales. En dépit de l'impitoyable fuite du temps, elles conservent leur rythme issu de la vieille métrique du vers quantitatif, à la manière du vers grec antique, un rythme giusto-syllabique qui forme les pieds souvent très différents qui, par agglutination, constituent les vers hexa- et octosyllabiques.

Mais, étant aussi un immense admirateur de Mozart, Nicolae Boboc s'est laissé prendre par le plaisir d'écrire un savoureux „petit divertissement en style classique" ; cet hommage au genial compositeur et que l'auteur considère comme un simple „exercice de style" fait le délice des orchestres de jeunes.

Une place à part dans l'activité professionnelle de Nicolae Boboc revient aussi à ses préoccupations de musicologie. Des centaines de conférences traitant de la musique, des auditions de disques et de bandes de magnétophone commentées à Timișoara et Arad, dans le but de diffuser, expliquer et initier à la musique tant le gros public que la jeunesse écolière et universitaire jouissent en continuation, commé par le passé, d'une large audience. Il est aussi l'auteur d'un considérable nombre d'articles dans la presse générale et de spécialité, sans oublier de mentionner également qu'il a réalisé d'intéressantes émissions radiophoniques en y exprimant ses points de vue sur le phénomène musical. Enfin, il est l'auteur d'une remarquable exégèse de textes archaïques, littéraires et musicaux de caractère folklorique, intitulée *Motivul premioritic în lumea colindelor* („Le motif prépastoral dans le monde des calendes"), parue aux Editions „Facla" de Timișoara, en 1985. Il y présente des points de vue nouveaux quant à l'origine et au sens inchiffré de la fameuse ballade populaire „Miorița" (d'où le terme de „premioritic"), chef-d'œuvre de la création anonyme orale roumaine. Cet ouvrage, accueilli avec le plus grand intérêt par les lecteurs, a également été apprécié par les spécialistes du folklore littéraire et musical tant pour l'inédit de l'approche que pour le caractère véritablement encyclopédique de l'argumentation. Le Prix de l'Union des Compositeurs et des Musicologues de Roumanie dont il a été distingué constitue le corrolaire des appréciations unanimes.

Dans la carrière de Nicolae Boboc on discerne aussi certain penchant au genre lyrique. On lui doit ainsi les versions d'expression roumaine des opéras *Die Kluge* (en roum. *Isteața)* de Carl Orff et *Der Schauspiel-Direktor* (en roum. *Directorul de scenă)* de Mozart. Ce penchant devint évident vers 1963 et jusque

Scanned with OKEN Scanner

vers 1974, tant qu'il a fonctionné comme directeur de l'Opéra de Timişoara — lequel, grâce au répertoire qu'il y a introduit, grace à ses interprétations et présentations scéniques, fut un vrai foyer de la culture transgressant toute routine. Personne n'oublie les „événements artistiques" que furent au théâtre lyrique a Timişoara ses premières avec *Don Carlos* et *Falstaff* de Verdi, avec *La flûte enchantée* et *Don Juan* de Mozart, *Fidelio* de Beethoven, *Norma* de Bellini, *Lohengrin* de Wagner, *Boris Godunov* de Moussorgsky, *Isteaţa* (version roumaine de Nic. Boboc) de Carl Orff, *Năpasta* de Sabin Drăgoi, *Secretul lui Don Giovanni* („Le secret de Don Juan") de Cornel Ţăranu et tant d'autres encore dont l'énumération serait trop longue. Pendant cette période de sa carrière, il sut aussi attirer sur la scène lyrique de Timişoara des chanteurs de grande renommée (Tito Gobi, Giuseppe di Stefano, Virginia Zeani, Nicola Rossi Lemeny, Kim Borg, Irène Archipova etc.). L'opéra local n'en tira que plus d'éclat de leur présence...

Le ballet se vit aussi porté à de belles réussites grâce à sa compétente coordination comme directeur de l'Opera. Outre les grands chefs-d'œuvre universels *(Le lac des cygnes, Giselle, Don Quichotte, Roméo et Juliette)* on y donna des créations de date plus récente (*Carmina burana* de C. Orff, *Triptyque Brancussi* sur musique de Tiberiu Olah et Aurel Stroe, *Hommage à Ţuculescu* de Doru Popovici, des ballets sur musique de Mahler et Webern). Le fait est que le „Choréstudio" de Timişoara fut des années durant un promoteur du neuf dans l'art de la danse en Roumanie.

Pour sa féconde et valeureuse activité, Nicolae Boboc a été distingué du titre d'„artiste émérite" (1964), de l'„Ordre du Travail" (1953), de l'Ordre du „Mérite Culturel" (1967 et 1968) et du „Prix d'exception du Collège des Critiques musicaux de l'Association des gens de théâtre et musique" (1966) prix qui lui fut accordé „pour son entière activité artistique".

CLARA HASKIL A L'EPOQUE DE SES ETUDES ET DE SON DEBUT A BUCAREST

Viorel COSMA

Lorsque Clara Haskil est née, le 7 janvier 1895, l'apparition dans la vie musicale de la capitale du pays de deux enfants prodige avait déjà mis le Tout-Bucarest mélomane en effervescence. Il s'agissait du violoniste Georges Enesco et de la pianiste Aurelia Cionca. Les deux s'étaient produits à l'Athénée Roumain, le monumental édifice situé au cœur même de la capitale et dont la construction s'était achevée en 1888. Ses portes s'ouvrirent largement à la musique le 5 mars 1889 lorsque l'Orchestre de la Société Philharmonique Roumaine donna son premier concert dans la somptueuse salle circulaire de plus de 800 places. C'est donc ici que le 16 janvier 1909 une fillette d'à peine 14 ans allait soutenir devant le public bucarestois son premier et inoubliable récital : Clara Haskil. Deux jours après, le 18 janvier 1909, l'affiche de l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique allait annoncer le début de la pianiste avec le *Concerto no. 3 en Ut mineur*, op. 37, de Beethoven, confirmant ainsi l'apparition d'un talent d'exception.

Bien que l'entrée de Clara Haskil dans la vie musicale roumaine au seuil du XX^{e} siècle fût tenu pour un remarquable événement, l'histoire est là pour attester que des „cas" pareils ne restent pas singuliers dans la culture musicale nationale. Il serait suffisant de rappeler que l'apparition à Paris du petit pianiste transylvain Carl Filtsch (1830—1845) a fait l'étonnement de Chopin et de Liszt, ses tournées en Italie, Autriche, Hongrie, France et Angleterre jalonnant le triomphe d'„un musicien de génie". Deux autres pianistes, s'étant affirmées en public à l'âge de 6 et 7 ans, respectivement, Cella Delavrancea (née en 1887) et Aurelia Cionca (1888—1962), ont comblé de stupeur les auditeurs de Bucarest. La première, Cella Delavrancea, va se singulariser comme un phénomène biologique unique dans l'histoire de la musique universelle par ses mémorables apparitions en public à l'âge de 100 et 101 ans avec des pièces de Chopin, Bach et Scarlatti. Enfin, de la série des „enfants prodige" qu'aura enregistrée l'art du piano en Roumanie ne saurait manquer le grand ami de Clara Haskil, le regretté Dinu Lipatti (1917—1950), l'inégalable artiste du clavier contemporain.

Scanned with OKEN Scanner

De ce bouquet de talents exceptionnels, Clara Haskil se détache non seulement par sa sensibilité proverbiale et sa nature intériorisée peu commune — et qui l'a vouée à un véritable isolement social —, mais aussi par une exemplaire modestie professionnelle qui l'a touojurs poussée à se tenir à l'ombre des vedettes. Toute enfant déjà, Clara évitait avec préméditation la publicité, préférant l'anonymat du travail intime de laboratoire. Gratifiée de cette intuition native qu'est le propre des talents d'exception, la petite musicienne aborda avec une égale passion tant le piano que le violon. Plus tard, notamment à l'époque de ses études et de ses débuts à Vienne, Bucarest et Paris (1902—1911), un nuage de mélancolie, voire de tristesse, l'enveloppait... Il se peut qu'il ne fût pas tant le résultat de sa nature inquiète que de son précoce isolement des siens, de sa solitude et de son éloignement du pays, de ses parents et sœurs et, surtout, de la mort inattendue de son père, survenue en 1900, quand elle n'avait que cinq ans. „Si le professeur est content de moi, dis, irons-nous à Bucarest en été ?" — était le refrain qu'elle répétait sans se lasser à son oncle, Avram Moscuna, après deux années d'un séjours assez mouvant à Vienne. Une fois à Paris, la distance de Bucarest lui parut sans bornes. Son biographe, Th. Bălan, raconte qu'à ses instants de loisir elle pliait des bouts de papier sous la forme de petits oiseaux, écrivant dessus avec nostalgie et espoir : „Bucarest, Bucarest, viens à Paris !".

Il faut dire aussi que la capitale de la Roumanie jouissait à la fin du siècle dernier et au tout début de celui-ci de la réputation d'être „un petit Paris". Sur la scène du Théâtre National passaient des troupes lyriques et dramatiques roumaines, italiennes, allemandes et françaises, jouant opéras, opérettes, comédies et tragédies dont les premières mondiales venaient à peine d'avoir eu lieu. L'année même où Clara Haskil s'est inscrite au Conservatoire de Bucarest, les échos de la première de l'opéra roumain *Petru Rareș* de Eduard Caudella (1900) étaient encore sur toutes les lèvres, alors que la compagnie dramatique, à la tête de laquelle se trouvait la célèbre comédien Constantin I. Nottara, inaugurait la saison théâtrale du National (le 22 septembre 1901) avec *Jules César* de Shakespeare. La fameuse cantatrice Hariclée Darclée annonçait le 13 janvier 1903 six spectacles d'opéra avec *Manon, la Bohème, Traviata, Tosca, Paillasse* et *l'Elixir d'amour*. L'Opéra italien de Bucarest, sous la baguette de Pietro Vallini, annonçait parmi les nouveaux ouvrages *Le Prophète, Samson et Dalila, Phèdre, Manon, Zaza* et *Andréa Chénier*. Au Jardin „Oteteliṣanu", la troupe de Nicu Poenaru donnait, pendant la saison de l'été 1903, l'opérette *Les vingt-huit jours de Clairette* de V. Roger, tandis que le célèbre acteur Ermete Novelli, à la tête d'une compagnie italienne, apparaissait dans *Papa Lebonnard, Louis XI* et *La mort civile*. Sans oublier que Bucarest avait été l'hôte de Sarah Bernhardt, des ténors Alessandro Bonci et Ernest van Dyck, que les Bucarestois avaient eu l'occasion, au printemps de l'année 1903, d'assister aux spectacles de la troupe lyrique du Théâtre National de Prague avec *La Fiancée vendue, Le Baiser, Dalibor, les Contes d'Hoffmann, La Dame de Pique*. Le ballet était aussi présent : *Coppélia* de Delibes avec la célèbre ballerine Désirée Lebstein (Swanilda) et le maître de ballet Vincenzo de Crescenzo (Coppélius) faisait salle comble, dans l'enthousiasme général. Telle était donc l'ambiance à l'orée de notre siècle. Chez les Haskil, la musique était à l'honneur. Clara et ses deux petites sœurs commencèrent leur éducation musicale avec leur mère, Berthe Moscuna-Haskil, après quoi elles poursuivirent leurs études à l'Académie de Musique et Art dramatique. Lilly suivit le piano avec Julius Wiest (le maître de Georges Boskoff), la théorie de la musique avec Hermann Kirchner et la musique de chambre avec Dimitrie Dinicu. Bien que décrochant un diplôme avec la mention „Premier Prix", elle préféra embrasser la carrière pédagogique. Jeanne, la benjamine, tout en commençant de bonne heure l'étude du piano, opta pour le violon. Ses études avec Robert Klenck l'imposèrent dans la vie musicale : à peine diplômée du Conservatoire de Bucarest, elle interpréta le *Concerto pour violon et orchestre* de Brahms ; ensuite, les années de perfectionnement à Paris sous la direction de Lucien Cappet la situèrent parmi les virtuoses roumains du violon des premiers temps du siècle. Georges Enesco l'appréciait hautement et l'accompagna parfois dans ses récitals.

Cependant, dans cette famille par ailleurs si douée pour la musique, ce fut Clara qui, sans doute, arriva au sommet de cet art, devenant une figure de taille internationale. Profitant de la présence d'un piano Bösendorfer dans la maison paternelle, la petite Clara se mit seulette à „découvrir" les secrets du clavier. De plus, elle ne manquait jamais d'assister aux leçons hebdomadaires de Lilly, réceptive à tout détail d'ordre technique.

Sur la précocité de son talent exceptionnel, il existe un temoignage écrit, de Lilly Haskil (publié par le musicologue Th. Bălan en 1970) franchement révélateur : „A six ans, Clara, à qui notre mère avait parfois donné des leçons, jouait et déchiffrait avec la plus grande aisance des sonates faciles, des études de Bertini et Czerny, bref tout ce que je jouais moi même alors. Je me souviens d'une étude de Bertini (l'op. 29, no. 16) qu'elle jouait avec une grâce pleinee d'envolée. Elle en tirait quelque chose de merveilleux, d'artistique, qui ne cessait de me surprendre. Cela ne ressemblait plus du tout à ce que j'en savais et jouais. Il y a de longues années depuis, mais je l'entends toujours comme si c'était d'hier. D. G. Kiriac,

Scanned with OKEN Scanner

professeur au Conservatiore et maître de la société chorale „Carmen“ / qui fréquentait les Haskil — V. C. / présenta Clara à George Stephănescu et à Eduard Wachmann, tous deux professeurs au Conservatoire. George Stephănescu était alors titulaire de la chaire de chant. Il fut le premier à lui faire transposer en d'autres tonalités des morceaux qu'il lui jouait et que Clara entendait pour la première fois. Un jour, il lui joua un passage d'une sonate de Mozart, après quoi il lui dit : «A présent, joue-le aussi». La petite le reproduisit fidèlement d'après ouïe, sans la moindre hésitation. Une fois le passage achevé, G. Stephănescu essaya «un jeu» : il entama quelques phrases, puis, du coup : «Joue toi-même plus loin !» — ce qui voulait dire «improvise sur le même thème». Clara, de l'air le plus sérieux, réfléchit un instant et tout de suite aprés se mit à improviser en continuation, finissant par une cadence dans la tonalité originaire de la sonate. Le professeur Stephănescu en était bonnement ébloui. Il ne cessait d'affirmer dans son cercle d'amis que Clara était douée d'un talent hors pair. Il le disait partout pour que le monde ne s'imaginât pas que c'était là un pur compliment de complaisance envers la famille. Il ajoutait d'ailleurs qu'il serait nécessaire que Clara fît des études plus approfondies. On l'inscrivit donc au Conservatoire où elle fut répartie à la classe de Madame Zenide, dont l'âge était assez avancé. N'ayant pas l'habitude de pareilles élèves, Madame Zenide se maintint avec Clara aux vieilles méthodes, la remettant aux sonatines de Clementi, aux études de Czerny, et même des plus faciles et de beaucoup au-dessous des moyens de Clara. Elle lui demanda par exemple de travailler chaque main séparément pour des pièces que la petite savait par cœur aprés les avoir lues une seule fois“.

Il est vrai que Marie Zenide fut surprise du „phénomène Haskil“, mais, tout de même, nous semble exagérée l'affirmation que ni les autres maîtres du Conservatoire bucarestois ne se sont pas rendus compte des aptitudes musicales absolument singulières de Clara. Car enfin, il ne faut pas oublier qu'en 1895, le cours supérieur de piano fut, pendant quelque temps, donné par le célèbre pédagogue et pianiste concertiste Santiego Riera. De plus, lorsque la petite Clara s'inscrivait aux cours diurnes du Conservatoire de Bucarest (1901), la chaire de piano disposait de deux personnalités prestigieuses dans le domaine de la pédagogie européenne : Emilia Saegiu et Zoe Miclescu, cette dernière, élève de Liszt. Il est vrai également que la méthode d'enseignement appliquée par Marie Zenide a retenu sur place Clara, mais tout de même l'époque de ses études à Bucarest (1901—1902) a énormément signifié pour le développement et l'évolution harmonieux de l'enfant. Par exemple, en 1901, venait tout juste d'être établi un Comité Musical du Conservatoire ; c'est ce Comité qui s'occupa d'organiser le Chœur et l'Orchestre symphonique de l'institut bucarestois, deux ensembles qui groupaient tous les élèves. L'horizon musical de Clara Haskil n'a pu que s'agrandir et s'éclairer par le contact avec ce milieu musical où elle entrait à un âge si tendre (6—7 ans). Selon un nouvel horaire, les professeurs étaient tenus, au lieu de six heures par semaine, à un chiffre exactement double, de sorte que le temps d'étude quotidien des élèves fut en hausse, fait qui, à son tour, n'eut qu'un effet bénéfique sur la petite pianiste. Les résultats concrets du contact de Clara Haskil avec le Conservatoire de Bucarest ressort clairement d'un article publié à Vienne dans *Neue Freie Presse* du 31 janvier 1902 : „Ces jours-ci j'ai eu la visite d'un médecin de Roumanie — écrit Anton Door, professeur à l'Académie de Musique de Vienne — qui tenait par la main une enfant qui venait à peine d'accomplir six ans... Cet enfant est un exemplaire unique. N'importe quelle pièce lui fait-on entendre, elle la reproduit au piano dans la mesure où le lui permettent ses menottes, sans la moindre faute. Davantage même, elle la joue dans la tonalité qu'on lui demande. Une page d'une sonate de Beethoven, plus facile, que je lui ai mise devant les yeux, elle l'a jouée à première vue. On reste là, comme devant une énigme, car une semblable précocité spirituelle est tout à fait inaccoutumée“. De prime abord sans doute les remarques du professeur viennois paraissent sensationnelles mais elles dévoilent au fond une éducation *systématique* appliquée préalablement à ce talent exceptionnel. „Dans le programme des matières de l'année scolaire 1889—1890 — précise la monographie du *Conservatoire „Ciprian Porumbescu“ de Bucarest. 1864—1964* publiée à l'occasion du centenaire de l'institut —avaient été comprise des „piéces à déchiffrer à quatre mains, à première vue“. Cela veut dire que lorsque Clara commença sa classe de piano, elle a peut-être pris connaissance de ces devoirs imposés à ses camarades plus âgés et que, peut-être, attentive comme elle l'était de nature, elle aura „attrappé“ certains détails d'exécution par la simple présence à ces cours. Ce qui demeure révélateur c'est le fait qu'en 1902 (quand elle descendit à Vienne), Clara Haskil *possédait un niveau professionnel appréciable*, de toute façon apte à impressionner la célèbre professeur Door.

Malgré ses études de perfectionnement à l'*Akademie für Musik und darstellende Kunst* de Vienne (1902—1905) avec Richard Robert et, surtout, malgré ses succès de public remportés à l'occasion des concerts collectifs et notamment de son récital de 1905, malgré les éloges reçus de ses maîtres du Conservatoire de Paris (1905—1909) — parmi lesquels en premier lieu les opinions si favorables d'Alfred Cortot et Lazare Lévy —, malgré tout cela le regard et la pensée de Clara Haskil se main-

Scanned with OKEN Scanner

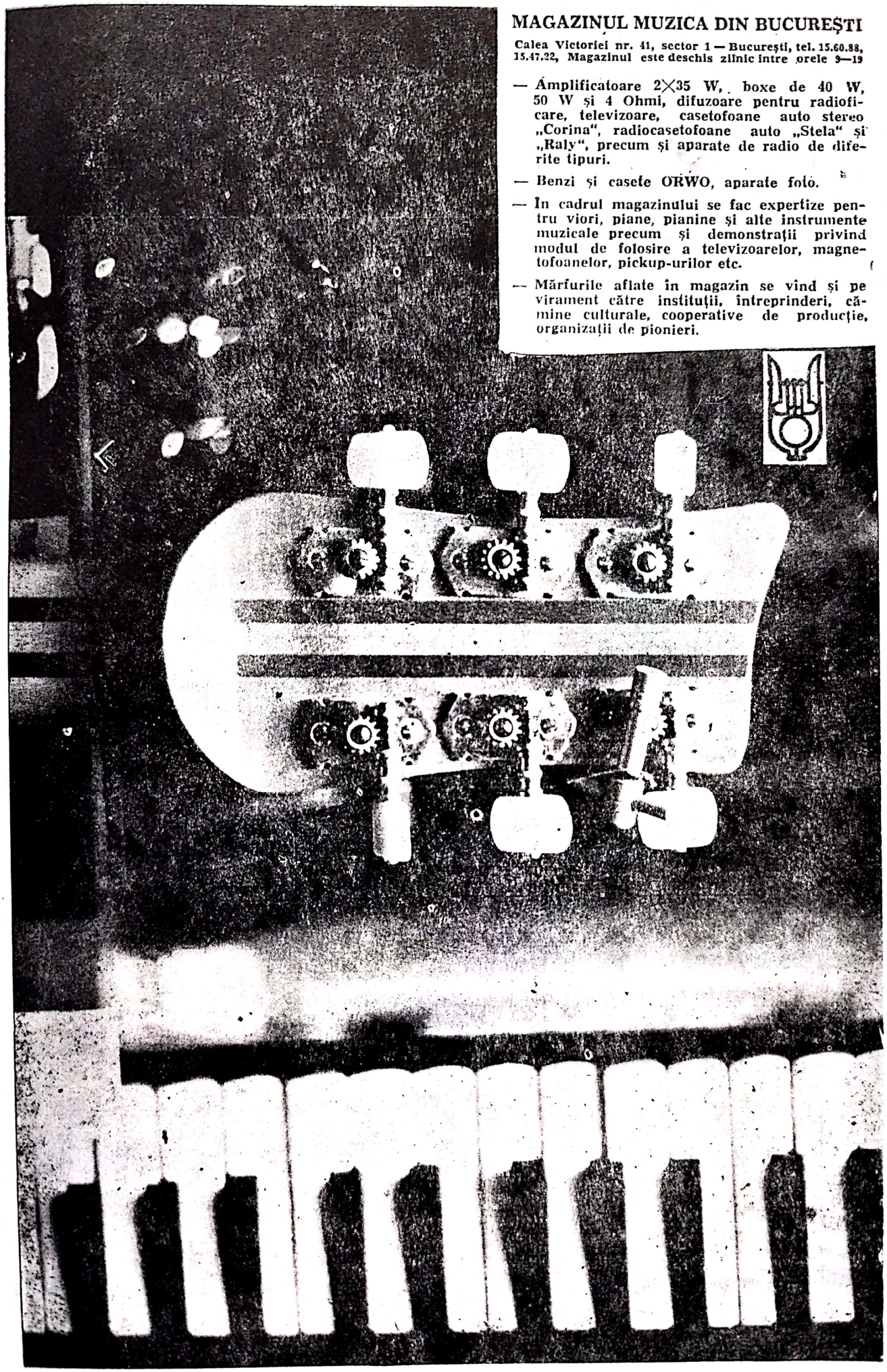
tenaient braqués sur l'auditoire bucarestois. A 14 ans, son rêve de donner un concert à l'Athénée Roumain de Bucarest se réalisa...

Sa première „rencontre" avec le public mélomane de la capitale de son pays natal eut lieu le 16 janvier 1909, avec un programme d'une immense difficulté technique vu la résistance physique d'une fillette de 14 ans. Mais l'Athénée Roumain n'était pas une maigre consécration pour l'artiste qui serait venu s'y produire. En 1898, c'est ici-même qu'avait triomphé Georges Enesco comme chef d'orchestre et compositeur. Parmi les solistes de la Société Philharmonique Roumaine on dénombrait (dans l'intervalle 1900—1909) František Ondricek, Henri Marteau, Karl Flesch, Gutheim Poensgen, Marguerite Artôt, Bessie Ionesco, Aurelia Cionca, Georges Boskoff, Cella Delavrancea, Socrate Barozzi, le chef d'orchestre Pietro Mascagni et tant d'autres encore. L'„épreuve du feu" était donc nécessaire à Clara Haskil pour évincer les préjugés d'un public snob et d'une presse musicale exigeante (qui avait ses termes de comparaison avec des personnalités de la taille d'un Georges Enesco, Florizel von Reutter, Jan Kubelik, Bronislav Hubermann !). Malgré tout, le récital de Clara Haskil en 1909 fut l'événement de la saison à Bucarest. L'affiche portait — selon la tradition et le goût de l'époque pour les concertistes „de prise" sur le public — le nom du violoniste Rudolph Malcher, professeur au Conservatoire de Bucarest ; de sorte que les pièces annoncées étaient de la plus grande résistance technique et d'exigeante virtuosité, tout en étant de large accessibilité : la *Chaconne* de Bach-Busoni, la *Sonate* op. 101 de Beethoven, l'*Arabesque* de Schumann, la *Nocturne en ré bémol majeur*, la *Berceuse* et les *Etudes no. 13* et *14* de Chopin, la *Toccata* de Saint-Saëns et la *IX^e Rhapsodie („Carnaval de Pest")* de Liszt. „Il n'y eut pas à Bucarest beaucoup de concerts comme celui d'hier soir d'un niveau aussi haut et apte à transposer les auditeurs à un état d'âme aussi élevé" — même que cet autre : „Les initiés avaient bien appris que cette fillette de 13 ans (*sic !*) avait étonné les cercles musicaux de Vienne et de Paris mais, quand même, en ces temps de publicité, la méfiance subsistait... Cette enfant pourtant n'est pas seulement maître d'une technique remarquable, elle est aussi une nature d'élite car seule une nature de qualité supérieure peut provoquer l'émoi que nous donna Clara Haskil avec l'*Arabesque* de Schumann, la *Berceuse* et la *Nocturne* de Chopin. Dimanche elle jouera au concert symphonique et il ne faudrait pas que restent à Bucarest des mélomanes qui n'en aient pas pris connaissance car cette enfant qui, pour l'instant, n'est qu'une énigme, sera sans doute à l'avenir une grande personnalité artistique". Cette prédiction du critique musical Emil D. Fagure — comme d'ailleurs les remarques analogues de ses autres confrères, de *Dimineața*, de *L'Indépendance Roumaine*, de *La Roumanie* etc. — se sont vérifiées juste avec le temps.

En effet : deux jours après son récital, Clara Haskil, débutant dans un concert symphonique avec l'Orchestre du Ministère de l'Instruction Publique (en fait la Philharmonie de Bucarest) sous la baguette de Dimitrie Dinicu, enthousiasma les auditeurs qui remplissaient la salle de l'Athénée Roumain dans le *Concerto no. 3 en ut mineur pour piano et orchestre* de Beethoven. Deux chroniques du même Emil D. Fagure (*Adevărul* no. 6962 du 20 janvier 1909 et no. 6963 du 21 janvier même année) confirmèrent l'exceptionnel succès de la toute jeune pianiste.

Le début de ce siècle a donc vu s'imposer à l'horizon de l'art pianistique roumain une génération de musiciens d'une authentique taille internationale — Aurelia Cionca, Cella Delavrancea, Georges Boskoff — et dans ce bouquet brillait Clara Haskil, la plus jeune messagére du clavier roumain contemporain. Dans le même temps, auprès de cette pléïade de virtuoses, le début du siècle coïncida avec la rentrée au bercail, après des études en Allemagne, de deux éminentes pianistes-pedagogues : Constanța Erbiceanu et Florica Musicescu. Ce sont elles qui ont mis les bases de l'école de piano nationale moderne et se sont elles qui, de la chaire du Conservatoire de Bucarest, ont lancé à différentes étapes chronologiques, Dinu Lipatti, Valentin Gheorghiu et Dan Grigore, brillants continuateurs de Clara Haskil.

Scanned with OKEN Scanner



MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vind și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.

Scanned with OKEN Scanner

MUZICA Nr. 5 48 p. București — Mai 1989

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi sau instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, DOINA TARHON, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Silvia Grosu-Jelescu — „Femeie la pian"

I. P. Informația — c. 1233

Lei 15

CUPRINS

Constantin Victor Ciocan
Sub semnul muncii și al unității depline 1

Din activitatea Uniunii compozitorilor . . . 3

Octavian Lazăr Cosma
Continuitate și înnoire în cultura muzicală românească 5

Eugenia Cernea
Din istoria unor cîntece de 1 Mai din România 7

Ileana Ursu
Creații noi consacrate aniversării Zilei de 1 Mai în cadrul mișcării muncitorești din țara noastră 12

STUDII

Constantin Ionescu-Vovu
Probleme ale stilului în interpretarea pianistică 15

★

Anca Florea
Simpozionul „Eminescu și muzica“ . . . 19

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează : Luminița Vartolomei, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Dana Teodorescu, Nicolae Brînduș, Ana Maria Avram, Alfred Hoffman, Dan Dediu, Oltea Șerban Pârâu, Grigore Constantinescu, Liliana Gherman 20

RECENZII

Marin Marian
Pe marginea unor dizertații celebre . . . 34

★

Ioana Ieronim
Din presa internațională 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ioan Tomi
Nicolae Boboc — portrait 37

Viorel Cosma
Clara Haskil — l'époque de ses études et de son début à Bucarest 43

SOMMAIRE

Constantin Victor Ciocan
Sous le signe du travail et de la parfaite unité 1

De l'activité de l'Union des compositeurs . . 3

Octavian Lazăr Cosma
Continuité et renouveau dans la culture musicale roumaine 5

Eugenia Cernea
Sur quelques chansons roumaines du „1er Mai“. Leur histoire 7

Ileana Ursu
Nouvelles compositions consacrées à l'anniversaire du jour du „1er Mai“ dans le cadre du mouvement ouvrier de Roumanie . . 12

ETUDES

Constantin Ionescu-Vovu
Problèmes de style dans l'interprétation pianistique. 15

★

Anca Florea
Le Symposium „Eminescu et la musique“ . . 19

LA VIE MUSICALE

Signataires : Luminița Vartolomei, Michaela Roșu, Mihaela Marinescu, Dana Teodorescu, Nicolae Brînduș, Ana Maria Avram, Alfred Hoffman, Dan Dediu, Oltea Șerban Pârâu, Grigore Constantinescu, Liliana Gherman 20

COMPTES RENDUS

Marin Marian
En marge de quelques célèbres dissertations . 34

★

Ioana Ieronim
De la presse internationale 36

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Ioan Tomi
Nicolae Boboc — Portrait 37

Viorel Cosma
Clara Haskil, à l'époque de ses études et de son début à Bucarest 43

Scanned with OKEN Scanner

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

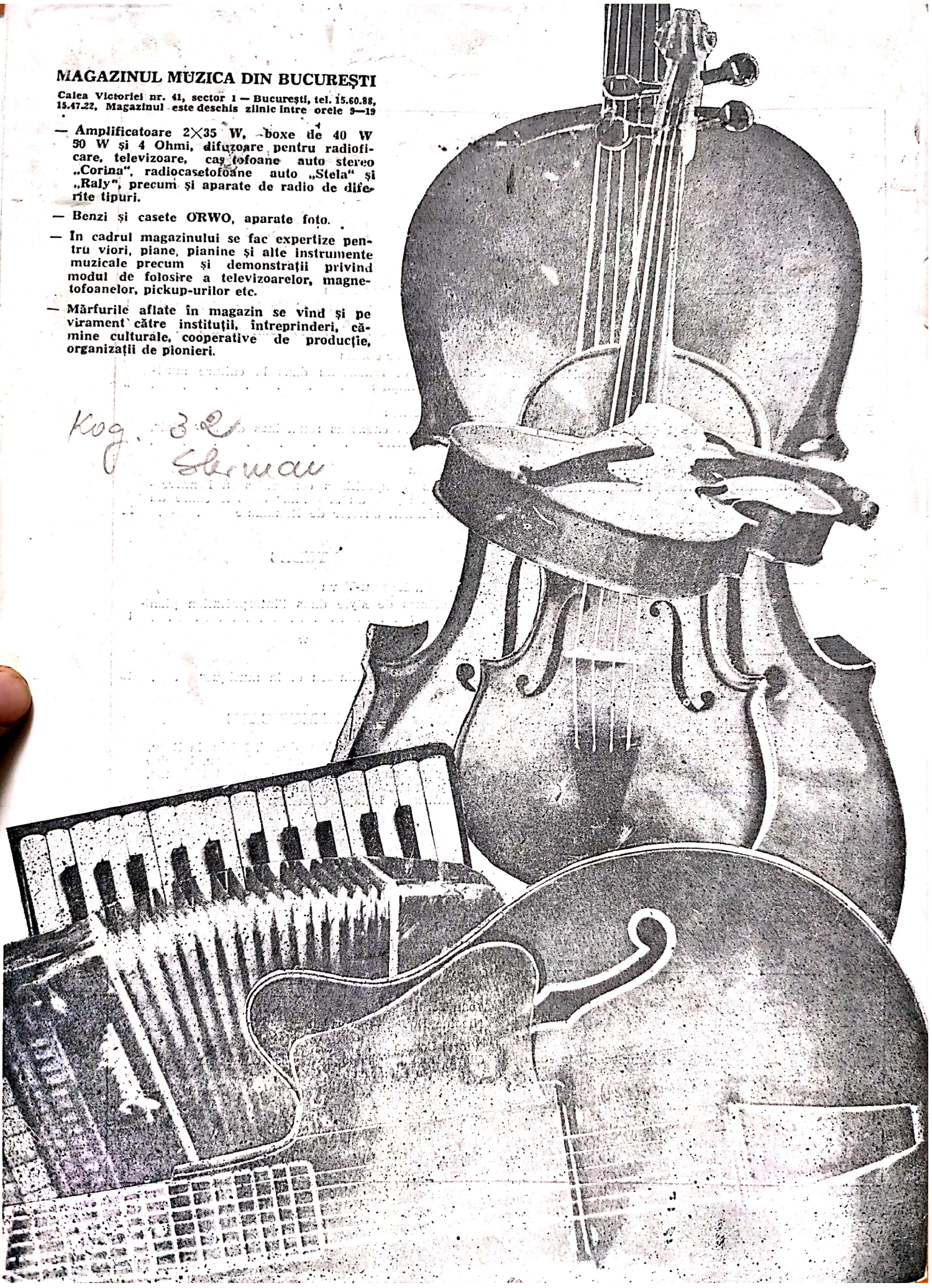
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



Scanned with OKEN Scanner